

Universidade de Lisboa
Faculdade de Letras



**Neal Cassady - Tradução Epistolar:
Contexto, perspetivas e questões de tradução**

Nuno Vicente Chaveiro Lopes da Cruz

Trabalho de Projeto orientado pela Prof.^a Doutora Margarida
Vale de Gato

MESTRADO EM TRADUÇÃO – 2017

Agradecimentos

Expresso os meus mais sinceros agradecimentos a todos aqueles que contribuíram para a realização deste projeto:

À minha família, pelo constante apoio em todos os meus projetos.

À Camila, pela paciência e por nunca me deixar desistir.

Aos meus amigos pela incessante motivação e apoio.

À Prof.^a Doutora Margarida Vale de Gato, orientadora deste projeto, pela inestimável paciência, colaboração e amizade ao longo dos trabalhos.

A todos os meus Professores de Licenciatura e de Mestrado que contribuíram para a minha formação académica, permitindo-me chegar até aqui.

ÍNDICE

Resumo	1
Abstract	2
Introdução	3
1. Contexto Histórico, Social e Cultural	5
1.1 <i>A Beat Generation</i>	6
2. Nota Biográfica	11
2.1 Infância e Adolescência	12
2.2 Amizades e aventuras pela estrada fora	14
2.3 Amores e desamores	15
2.4 Representações de Neal Cassady na literatura	16
3. Levantamento de questões estilísticas e pragmáticas	18
3.1 Política de tradução e seleção de textos:	
Escolha da obra e interesse da mesma	18
3.2 Política de tradução e convenções textuais:	
A carta enquanto gênero literário	21
3.3 Caracterização estilístico-contextual	26
3.4 Kerouac, prosa espontânea, action writing e Cassady	28
4. Desafios e estratégias tradutórias	35
4.1 Tom	36
4.2 Coloquialismo, aproximação à oralidade e à improvisação jazzística	38
4.2.1 – Elipses	39
A - Omissão de pronomes	40
B - Omissões verbais (frases nominais)	41

C – Omissão de artigos	42
4.2.2 – Interjeições	44
4.3 Erros ortográficos, expressões oralizantes e neologismos	45
4.3.1 Erros Ortográficos	46
4.3.2 Expressões Oralizantes	48
4.3.3 Neologismos	50
4.4 Utilização do Calão	53
4.4.1 Equivalência emocional	56
4.4.2 Seletividade	58
4.4.3 Correspondência	59
4.5 Estilo e Recursos Estilísticos	61
4.5.1 Nível Fônico	64
A – Aliteração	64
B - Assonância e Rima	66
4.5.2 Nível Sintático	69
A – Elipse	69
B – Polissíndeto	69
C – Repetição	71
D – Paralelismo	72
4.5.3 Nível Semântico	73
A – Metáfora e Imagem	73
Conclusão	76
Bibliografia	79

RESUMO

O presente projeto foi realizado no âmbito do Mestrado em Tradução e tem como objetivo a análise dos desafios encontrados na tradução da obra epistolar de Neal Cassady, uma das mais influentes figuras da Beat Generation, que se destacou literariamente pelas suas cartas. Foi feita uma seleção de cartas da coletânea *Neal Cassady: Collected Letters, 1944-1967*, editada por Dave Moore, a partir das suas principais características literárias e dos desafios que a tradução da mesma enfrenta. Este projeto procura divulgar a obra deste autor, que o público de chegada apenas conhece marginalmente, e explorar o desafio da tradução epistolar.

O trabalho encontra-se dividido em quatro principais secções, cada uma delas com um subconjunto de tópicos. A primeira secção trata da contextualização histórica e social da obra de Neal Cassady e da Beat Generation, apresentando também questões ligadas ao estilo literário da mesma. A segunda secção apresenta uma breve nota biográfica sobre o autor das cartas trabalhadas, desde a vida às diversas representações literárias que existiram desta figura tão influente para a Beat Generation. A terceira secção aborda as questões estilísticas e pragmáticas dos textos selecionados, o género literário epistolar e a influência de Cassady sobre autores contemporâneos. A quarta e última secção foca-se no comentário às escolhas feitas no processo de tradução.

O comentário feito à tradução das cartas selecionadas procura refletir sobre dificuldades de tradução e sobre as diversas estratégias propostas por especialistas em Estudos de Tradução.

Palavras-chave: Neal Cassady, Beat Generation, Tradução Epistolar, oralidade, Linguagem Coloquial.

ABSTRACT

This MA Project in the area of Translation Studies aims at analyzing the Translation challenges faced in the translation of the epistolary work of Neal Cassady, one of the most influential figures of the Beat Generation, who achieved literary fame through his letters. The letters were selected from the collection *Neal Cassady: Collected Letters, 1944-1967*, edited by Dave Moore, based in their literary qualities and the challenges posed to translation. The project also aims to disseminate the work of this author, who is marginally known by the target audience, and to explore the challenge of epistolary translation.

The work is divided into four main sections, each with their own set of subtopics. The first is the historical and social contextualization of Neal Cassady's work and the Beat Generation, while also addressing topics of stylistics. The second section presents a brief biographical note about the author of the letters under study, his life, as well as his different literary representations. The third section focuses on the stylistic and pragmatics of the selected texts, the epistolary genre and Cassady's influence on contemporary authors. The fourth and last section is a commentary on the choices made in the translation.

The translation commentary of the selected letters addresses the challenges faced during the translation and the diverse translation strategies and theories presented by scholars of Translation Studies that were helpful in this study.

Key words: Neal Cassady, Beat Generation, Epistolary Translation, Orality, Colloquial Language

INTRODUÇÃO

No âmbito do trabalho final do Mestrado em Tradução da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, realizei a tradução e análise de tradução de uma seleção de cartas do autor norte-americano Neal Cassady, da coletânea *Neal Cassady: Collected Letters, 1944-1967*, editada por Dave Moore.

As cartas selecionadas abordam diversos temas, tendo como principal temática a relação de Neal com Jack Kerouac, Allen Ginsberg e Carolyn Cassady. A seleção de textos foi feita com base na relevância literária das cartas, segundo testemunhos de contemporâneos e críticos, bem como com o objetivo de apresentar uma visão geral de Cassady e do seu estilo de escrita. Desta forma, foram escolhidas cartas extremamente pessoais e de carácter íntimo e cartas com um valor literário e estético, conforme reconhecido pelo próprio autor ou pelos seus contemporâneos.

A escolha deste tema foi devida a dois fatores, por um lado o gosto desenvolvido pela estética literária Beat, no desenvolver da minha formação académica, por outro, a ausência de tradução de textos de Cassady para português e o quase desconhecimento do público de chegada relativamente a este autor. Assim, aliou-se um gosto pessoal ao desafio da tradução inédita para português europeu deste autor, que se tornou uma das maiores influências para Jack Kerouac, amiúde reconhecido como o principal representante da Beat Generation. A principal contribuição literária de Neal Cassady centrou-se no género epistolar, normalmente considerado menor e pouco procurado para traduções com objetivos comerciais.

Este trabalho divide-se em quatro secções principais, o contexto histórico-social e cultural, uma nota biográfica, um levantamento de questões estilísticas e pragmáticas e os desafios e estratégias tradutórias.

Na primeira secção desenvolve-se uma breve análise do contexto da escrita das cartas selecionadas e da *Beat Generation*, que Cassady integrou e ajudou a desenvolver. A segunda secção apresenta a uma pequena introdução à figura e vida de Neal Cassady, bem como diversas representações literárias que fizeram dele, com especial relevância para Dean Moriarty, personagem central juntamente com Sal Paradise na aclamada obra *On The Road*, de Jack Kerouac. A terceira secção aborda diferentes questões estilísticas e pragmáticas do *corpus* selecionado, nomeadamente a escolha do mesmo, o género literário epistolar, uma caracterização geral do estilo literário de Cassady e da influência que teve nos seus amigos e correspondentes, os autores da Beat Generation. A última secção deste projeto consiste na análise e comentário à tradução realizada, tratando desafios como a oralidade e coloquialidade presentes nos textos traduzidos, os erros ortográficos, os neologismos, a utilização do calão e o uso das figuras de estilo, baseado em diversas autoridades no campo da Teoria da Tradução.

Pretende-se com este trabalho dar a conhecer a figura e obra de Neal Cassady e, através do relatório de tradução, dar a conhecer os desafios que a tradução da mesma enfrenta e quais as soluções encontradas. Espera-se assim que este projeto possa ser útil para o desenvolvimento dos estudos de tradução, no contexto particular da Beat Generation e da tradução do género epistolar, que é por vezes esquecido, apesar da riqueza e dos desafios que apresenta.

1. CONTEXTO HISTÓRICO, SOCIAL E CULTURAL

A *Beat Generation* é muitas vezes considerada como um movimento literário pós-guerra. No entanto, foi durante a Segunda Guerra Mundial que os seus principais intervenientes nasceram e cresceram, vivendo em primeira mão a desolação, a pobreza e o sentimento de desilusão no mundo e na humanidade causados pela guerra. Um facto largamente ignorado é que Allen Ginsberg (1926-1997), Jack Kerouac (1922-1969), Gary Snider (1930), entre outras figuras desta geração, serviram na Marinha Mercante, e William Burroughs (1914-1997) inclusive esteve alistado no exército. Independentemente das motivações pessoais que os levaram a alistar-se, e de não terem estado nas frentes de combate, as suas vidas foram certamente moldadas também por estas experiências e por todo o contexto de guerra em que cresceram.

Em 1945, a Segunda Guerra Mundial terminou e os Estados Unidos da América entraram na Guerra Fria pouco tempo depois. Começou então a primeira recuperação económica e social desde a Quinta-Feira Negra de 1929. A palavra de ordem nesta sociedade do pós-guerra era conformidade. Num período de grandes tensões políticas, o nacionalismo crescia lado a lado com a economia. Houve grandes mudanças sociais, com o regresso dos milhares de soldados e as mudanças na produção causadas pelo fim da guerra. Surgia uma expectativa de retomar a vida onde ela havia parado antes de 1939: empregos estáveis, carro e casa própria, casamentos e famílias nucleares felizes e o acesso facilitado a bens e serviços. Estas expectativas eram passadas para os jovens e adolescentes, que deveriam almejar uma boa educação formal, um bom emprego, uma família, viver uma vida dentro dos padrões morais da época e, por fim, passar aos seus filhos estes mesmos ideais.

A economia florescia, com o aumento da produção automóvel derivado do ajuste de produção de muitas fábricas, as quais se haviam dedicado ao fabrico de armamento, e agora,

devido à procura, voltavam a produzir automóveis. Houve um aumento no orçamento destinado à defesa nacional, em investigação e desenvolvimento tecnológico para fazer face às crescentes tensões políticas da Guerra Fria. Também a agricultura evoluía e, devido aos avanços técnicos e à sobreprodução, tornou-se cada vez mais uma grande indústria, deixando de parte as pequenas produções familiares. Havia também um aumento de mão de obra qualificada que, juntamente com a automatização e massificação da produção, levou a um súbito crescimento do setor terciário. Todos estes fatores levaram a migrações internas, ao crescimento das grandes cidades e a um crescimento acelerado dos subúrbios.

1.1 A *BEAT GENERATION*

A *Beat Generation* quis afastar-se e libertar-se do enquadramento e expectativas acima descritos, considerando hipócrita uma sociedade que era na sua essência a mesma que levava às barbáries cometidas durante a Segunda Guerra Mundial, e que vivia sob uma fachada de estabilidade e moralidade estruturada, num consumismo apático e sem sentido. Eram uma geração abatida, desanimada com a ideia de vida que lhes era apresentada, como um produto pronto a consumir. Jack Kerouac descreve-se a si e aos seus amigos como

... Dharma Bums refusing to subscribe to the general demand that they consume production and therefore have to work for the privilege of consuming, all that crap they didn't really want anyway such as refrigerators, TV sets, cars, at least new fancy cars, certain hair oils and deodorants and general junk you finally always see a week later in the garbage anyway, all of them imprisoned in a system of work, produce, consume, work, produce, consume ... (*Dharma Bums* 97)

Esta geração quis quebrar as correntes da sociedade neo-liberal através da procura de um sentido espiritual, da rejeição das normas sociais, da experimentação sexual e com drogas, tentando acima de tudo sentir a vida, experimentar tudo. Foram marginalizados, alguns presos, outros institucionalizados, considerados como ameaças ao seu próprio país¹.

Este grupo inicial de Nova Iorque era constituído por alunos e ex-alunos da Universidade de Columbia, intelectuais, escritores, drogados, prostitutas e vigaristas e tinha como principais figuras Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Neal Cassady (1926-1968) William Burroughs, Lucien Carr (1925-2005), Herbert Huncke (1915-1996) e John Clellon Holmes (1926-1988). Eram uma representação quase perfeita do “The White Negro”, apresentado por Norman Mailer (1923-2007) em 1957,

But the presence of Hip as a working philosophy in the sub-worlds of American life is probably due to jazz, and its knife-like entrance into culture, its subtle but so penetrating influence on an avant-garde generation—that post-war generation of adventurers who ... had absorbed the lessons of disillusionment and disgust of the Twenties, the Depression, and the War. Sharing a collective disbelief in the words of men who had too much money and controlled too many things, they knew almost as powerful a disbelief in the socially monolithic

¹ Como se percebe, por exemplo, através do discurso de Herbert Hoover, ex-presidente dos EUA, numa convenção do Partido Republicano em 1960, referido por Hrebeniak em *Action Writing: Jack Kerouac's wild form* (14). “Ever since the war, the Communist ‘fronts,’ and the beatniks, and the eggheads have conducted a national chorus of denunciation of this wicked nationalism.”, *The Kansas City Times*, Kansas City, Missouri, 26/07/1960, página 9 (<https://www.newspapers.com/newspage/61134191/>).

ideas of the single mate, the solid family and the respectable love life ... (cit. In Charters, *The Portable Beat Reader* 585)

Mailer redige uma justificação da Beat Generation, da sua origem, das suas raízes: uma geração pós-guerra, que cresceu no seio da depressão e da loucura da guerra, desiludida com o mundo, com as desigualdades sociais e com as propostas únicas de futuro familiar, no seio da tradição vigente de uma vida moral e respeitosa. Geração esta à frente do seu tempo, que assimilou o jazz e a cultura Hip², como resposta desafiadora a uma sociedade conservadora.

So there was a new breed of adventurers, urban adventurers who drifted out at night looking for action with a black man's code to fit their facts. The hipster had absorbed the existentialist synapses of the Negro, and for practical purposes could be considered a white Negro. (cit. In Charters, *The Portable Beat Reader* 587)

Tal como afirma Mailer, estes jovens desiludidos com o mundo e a sociedade contemporânea eram arrastados por bares e ruas de Nova Iorque pela música Jazz e pelo Bebop, para ouvirem o som dos afro-americanos que dominava a rua, a batida. Identificavam-se com este ritmo dos marginalizados, que procuravam representar nas suas experiências literárias de improvisação e liberdade criativa na procura de novos valores espirituais e de sentido. Era esta procura que os fazia seguirem pela estrada fora, porque só vivendo, experimentando e deslocando-se era possível perceber o mundo:

² “Hip”, surge neste contexto enquanto diminutivo de “hipster”, que na cultura norte-americana dos anos 40 apresentava um significado diferente do atual, referindo-se aos aficionados do Jazz, particularmente do Bebop, que adotavam o estilo de vida dos músicos, como a forma de vestir, a gíria e o calão, uso de drogas, etc.

In motion a man has a chance, his body is warm, his instincts are quick, and when the crisis comes, whether of love or violence, he can make it, he can win, he can release a little more energy for himself since he hates himself a little less, he can make a little better nervous system, make it a little more possible to go again, to go faster next time and so make more and thus find more people with whom he can swing. For to swing is to communicate, is to convey the rhythms of one's own being to a lover, a friend, or an audience, and—equally necessary—be able to feel the rhythms of their response. To swing with the rhythms of another is to enrich oneself—the conception of the learning process as dug by Hip is that one cannot really learn until one contains within oneself the implicit rhythm of the subject or the person. (cit. In Charters, *The Portable Beat Reader* 596)

É no movimento e no ritmo que o homem cresce e se torna capaz de alcançar o outro, comunicando, enriquecendo-se através dessa comunicação. É através da experiência do outro, dos seus ritmos e movimento, que o espírito Beat pode esperar entender e conhecer o mundo.

A palavra *Beat* era usada pelos músicos de jazz, os vigaristas e os prostitutas no período pós-guerra com vários sentidos: abatido, “*beat down*”, pobre, “*dead beat*”, exausto, “*beat up*”, entre outros. Foi através do vigarista, drogado e prostituto de Times Square, Herbert Huncke, que esta palavra ganhou significado para o grupo, quando Burroughs o ouviu usá-la. Ginsberg recorda o seu sentido original, “*exhausted, at the bottom of the world, looking up or out, sleepless, wide-eyed, perceptive, rejected by society, on our own, streetwise.*” (cit in Charters xviii), mas considera-se que foi Kerouac quem cunhou a expressão, em 1948, numa

conversa que Holmes recorda no seu livro *Passionate Opinions*, citado por Ann e Samuel Charters em *Brother Souls*:

It's a kind of furtiveness," he said. "Like we were a generation of furtives. You know—with an inner knowledge there's no use flaunting on that level, the level of the 'public,' a kind of beatness—I mean, right down to it, to ourselves, because we all really know where we are—and a weariness with all the forms, all the conventions of the world. . . . It's something like that. So I guess you might say we're a beat generation (...) (98)

Kerouac afirma que a palavra “beat” tem, neste contexto, um sentido de desgaste do mundo e das suas convenções e hipocrisias, que abateu esta geração. Para esta geração de escritores a palavra “beat” assumiu um sem número de significados a ela associados, como refere Margarida Vale de Gato, no prefácio da tradução de *Dharma Bums (Os Vagabundos do Dharma)*.

(...) o termo *Beat* (...) cujas potencialidades polissémicas Kerouac terá tomado de empréstimo a Hubert Huncke, para quem a palavra podia significar, indistintamente, «exausto, no fundo do mundo (...), insone, de olhos abertos, perceptivo, rejeitado pela sociedade, por conta própria». A designação exprime, pois, o desalento daqueles que procuram no frenesim de uma vida boémia e algo dissoluta, uma alternativa à ausência de vida da pequena-burguesia (...). No entanto, *beat* significa também «de olhos abertos», «perceptivo» e receptivo, justamente porque marginal.(10)

Apesar da natural associação da palavra beat e a batida do jazz, esta nunca foi totalmente aceite pelos integrantes do movimento, preferindo antes uma associação da sua escrita ao termo “prosódia bop” cunhado por Kerouac (11-12). Existia neste movimento um certo fervor

espiritual, “com uma religiosidade estética de que surgem resquícios naquilo a que hoje chamamos New Age, e que então era indissociável do movimento Beat, até porque Kerouac considerava existir uma afinidade etimológica entre beat e beatific.” (11).

Como afirma Bill Morgan na introdução da obra *The Typewriter Is Holy: The Complete, Uncensored History of the Beat Generation*, é possível atribuir muitos outros significados à palavra “beat”:

Over the years countless others have tried to identify the literary or philosophical qualities that might be common to all Beat writers. As a student of semantics himself, William Burroughs once told friends that art was merely a word and it meant whatever the person who used it wanted it to mean. Paraphrasing his idea about art is appropriate for the term Beat, because it also can mean whatever you want it to mean. (xviii)

O conceito de “beat” pode-se também associar ao ritmo do bater nas teclas da máquina de escrever que marcou o ritmo dos autores da época: desde a máquina de escrever que Neal alugou assim que teve possibilidade, à máquina de escrever onde, segundo a lenda, Kerouac dactilografou o rolo de *On The Road* em 20 dias e 20 noites.

2. NOTA BIOGRÁFICA

Para a compreensão do estilo de escrita, do tipo de linguagem utilizada e da importância deste autor para toda uma geração literária, é necessário conhecer um pouco da vida conturbada, desenfreada e “batida” de Neal Leon Cassady, imortalizado como Dean Moriarty³ em *On the*

³Na primeira edição da obra *On the Road* publicada em 1957, devido a revisões editoriais, a personagem baseada em Neal Cassady surge sob o nome Dean Moriarty, tal como outras

Road (Kerouac, 1957), o *Speed Limit*, *The Holly Goof*, conforme cantou a banda *The Grateful Dead*, ele era o Cowboy Neal ao volante do autocarro na estrada para a Terra do Nunca⁴.

2.1 INFÂNCIA E ADOLESCÊNCIA

Neal is the perfect guy for the road because he actually was born on the road, when his parents were passing through Salt Lake City in 1926, in a jalopy, on their way to Los Angeles. (Kerouac, *On The Road: The Original Scroll*, 109)

Nascido a 8 de fevereiro de 1926 em Salt Lake City, Utah, Neal cresceu em Denver, no Colorado, no seio de uma família problemática. O nono de 10 irmãos, Neal passou a sua infância dividido entre a casa conturbada de sua mãe, seus irmãos e meios irmãos (por vezes violentos para com ele e Neal Sr) e uma vida de sem abrigo com o seu pai, barbeiro alcoólico. Como nos descreve na sua autobiografia *The First Third*, publicada postumamente, aos 6 anos apenas, foi morar com o pai como sem abrigo para um edifício semiabandonado na baixa de Denver, partilhado com bêbados, pedintes e vagabundos: “Little Neal went with his wino father into the lowest slums of Denver.” (46). No Verão desse ano fez a sua primeira viagem como vagabundo para visitar a sua tia paterna em Unionville, Missouri. Alguns dias após regressar a Denver com o pai, Neal foi separado deste pelos seus meios-irmãos que

personagens baseadas em amigos de Kerouac também tiveram os seus nomes alterados. Foi posteriormente publicado o manuscrito original conhecido como “rolo”, com o mínimo de alterações, onde se utiliza o nome verdadeiro dos personagens.

⁴ Tradução livre de “There was cowboy Neal at the wheel, / Of a bus to Never Ever Land.”, excerto da letra da música “That's It For the Other One”, da autoria da banda *The Grateful Dead*, no álbum *Anthem of the Sun* de 1968.

espancaram Neal Sr. ao saberem das perigosas aventuras vividas nessa viagem. Passou então os quatro anos seguintes na casa da sua mãe, Maud, com permissão para passar os verões com o pai. Após a morte da mãe, em 1936, foi morar com o seu meio-irmão Jack Daly, até 1939, e foi então viver com o pai novamente.

Os primeiros anos de vida de Neal, bem como uma breve história da sua família, são retratados em detalhe em *The First Third*, não sendo isentos de alguma liberdade criativa e algumas informações erróneas, como explicam David Sandison e Graham Vickers, no seu livro *Neal Cassady : the fast life of a beat hero*. Em 1940 roubou o seu primeiro carro, prática corrente até 1944, período durante o qual Neal afirmou ter desviado cerca de 500 carros⁵. Aos 13 anos começou a trabalhar a recauchutar pneus, na *Gates Rubber Company* durante a noite. Até 1945 passou por vários reformatórios, por roubo de carros, roubo de bens, excesso de velocidade, utilização indevida de matrículas e fuga de reformatórios. Foi durante estes períodos de cárcere que leu Dostoiévski e outros clássicos, influenciado por Justin Brierly⁶, que acompanhou Neal durante estes anos como mentor. Nesta época frequentou

⁵ Como escreve na carta a Jack Kerouac de 03/07/1949: "I stole over five hundred cars in the period from 1940 to 1944."

⁶ Justin Brierly (1905-1985) foi um famoso advogado, educador e patrono das artes no Colorado. Desenvolveu um grande trabalho no sentido de ajudar jovens de famílias mais pobres a frequentarem boas universidades (Morgan, 15). Brierly foi um importante mentor e amigo de Cassady, havendo suspeitas de que tenha existido uma relação homossexual entre ambos (Sandison e Vickers, 41), ele foi acima de tudo uma forte influência na educação de Neal, recomendado-lhe leitura de diversas obras clássicas e contemporâneas e fomentando sessões de discussão, bem como dando algum apoio financeiro a Cassady.

intermitentemente o ensino secundário e trabalhou em bombas de gasolina e na construção civil.

2.2 AMIZADES E AVENTURAS PELA ESTRADA FORA

Entre 1945 e 1947, Neal conheceu John Clellon Holmes, Al Hinkle (1926-), Bill Thomson, Hal Chase (1923-), Jack Kerouac, Allen Ginsberg e William Burroughs, que se viriam a tornar figuras proeminentes da cultura e literatura da *Beat Generation*. Ele queria aprender a escrever e foi apresentado por Hal Chase ao resto do grupo, onde procurou Kerouac e Ginsberg como mentores. Começaram em 1947 as suas viagens pelo país de costa a costa, com visitas ao Texas e ao México, com companheiros como Kerouac, Ginsberg, Burroughs, Al Hinkle, LuAnne, entre outros. Em 1950 escreveu a célebre carta “Joan Anderson letter” que será referida mais adiante. Estava em São Francisco aquando do início do movimento *San Francisco Renaissance*, na costa Oeste, existindo relatos de que esteve presente enquanto espectador na mítica leitura de poesia na Six Gallery em 1955, quando Ginsberg apresentou pela primeira vez *Howl*. Em 1958 foi preso ter tentado vender charros a três polícias e condenado a cinco anos de prisão por posse e venda de marijuana, dos quais cumpriu dois em San Quentin. Em 1962 conheceu o autor Ken Kesey (1935-2001) e os seus Merry Pranksters, um grupo que vivia numa comunidade na Califórnia e que se formara em torno de Kesey. Este grupo defendia o amor livre e o uso de substâncias psicotrópicas, como o LSD, como meio de libertação e de expansão mental e espiritual, e foi considerado um dos percursos do movimento Hippie. No verão de 1964 fez parte da principal viagem que estes fizeram atravessando o país num autocarro escolar pintado de cores psicadélicas, fazendo festas e a distribuindo LSD nas famosas *Acid Tests*.

Ao longo destes anos, Neal teve uma vida profissional muito variada, passando a maioria dos anos a trabalhar como Guarda-Freio para a South Pacific Coast Railway, onde sofreu diversos acidentes. Trabalhou também em fábricas de pneus, em parques de estacionamento e em livrarias. Viveu sempre próximo da pobreza, com apenas o suficiente para sobreviver, dependendo muitas vezes de amigos e conhecidos a quem pedia dinheiro emprestado, especialmente a Ginsberg, que sempre o ajudou.

2.3 AMORES E DESAMORES

A vida amorosa de Neal Cassady foi também uma aventura. Defensor do amor livre, do dever humano de tudo experimentar e apreciar, envolveu-se em inúmeras relações. Na sua adolescência fez muitas conquistas que relatava aos seus amigos, crê-se que com grande liberdade poética. Um dos mais conhecidos romances que teve foi a relação homossexual que manteve intermitentemente com Allen Ginsberg durante vários anos. Em Agosto de 1945 casou com LuAnne Henderson (1930-2006), casamento esse anulado em 1948. Em Abril desse ano casou com Carolyn Robinson (1923-2013), e em Setembro Cathleen Joanne Cassady nasceu desse casamento. Em 1950 nasceu Melany Jane Cassady, Neal divorciou-se de Carolyn (divórcio posteriormente considerado inválido) e casou com Diana Hansen (1923-1974) com quem teve um filho, Curtis Neal. No ano seguinte anulou o casamento com Diana e nasceu John Allen Cassady. Volta em 1952 a morar com Carolyn, até ter um caso em 1955 com Natalie Jackson (1931-1955), que se suicida nesse mesmo ano. Começa em 1961 um caso com Anne Murphy (1933-?) e em 1963 Carolyn divorcia-se definitivamente de Neal. Em 1967 conhece

Janice Brown (1944-?)⁷ no México e faz a sua última viagem pelos EUA com ela. Em Janeiro de 1968 voltou a viajar para o México, onde morreu a 4 de Fevereiro desse ano.

2.4 REPRESENTAÇÕES DE NEAL CASSADY NA LITERATURA

Neal, como figura inspiradora da maioria dos autores da *Beat Generation*, foi representado por diversas vezes em obras dos seus contemporâneos.⁸ Algumas das personagens são praticamente retratos literários de Cassady como Hart Kennedy (Holmes, *Go*, 1952), Cody Pomeray (Kerouac, *Visions of Cody*, 1972, *Book of Dreams*, 1961, *The Dharma Bums*, 1958, *Desolation Angels*, 1965, *Big Sur*, 1962), Milo (Kerouac, *Pull my Daisy*, 1961)⁹ e a sua mais

⁷ Não foi encontrada documentação relativa ao falecimento de Anne Murphy (também conhecida como Anne Marie Murphy) (Sandison e Vickers, 271) , nem de Janice Brown. Sabe-se de Anne Murphy que escreveu um relato da sua história com Neal Cassady, *Affair with a Viper: The Unexpurgated, True Story of Neal Cassady & Anne Murphy* e que participou em 2011 numa celebração de aniversário da obra *On the Road*, no Beat Museum em São Francisco, não havendo notícias posteriores. Quanto a Janice Brown sabe-se apenas que entregou as cinzas de Cassady a Carolyn no ano da morte de Neal.

⁸ Esta temática é estudada e apresentada de forma muito completa no artigo “Friendly and Flowing Savage: The Literary Legend of Neal Cassady”, da autoria de Gregory Stephenson, publicado no seu livro *The Daybreak Boys: essays on the Literature of the beat generation*.

⁹ “Pull My Daisy”, é o título de um poema colaborativo entre Kerouac, Ginsberg e Cassady, Kerouac utilizou esse título para uma curta metragem adaptada da sua peça *Beat Generation*, realizada por Robert Frank e Alfred Leslie. Nesta curta metragem, Kerouac narra de forma improvisada a representação de um jantar em casa de Neal e Carolyn Cassady, em que Neal

famosa representação: Dean Moriarty (Kerouac, *On the Road*, 1957). Outros autores basearam personagens das suas obras em Cassady, mas com bastante mais liberdade criativa, como Willie Wings no conto “Porque no tiene, porque le falta” e como Ray Hicks, no livro *Dog Soldiers*(1974), de Robert Stone e “Sir Speed” Houlihan no conto “The Day After Superman Died”, de Ken Kesey publicado na revista Esquire em Outubro de 1979. Existe também uma representação bastante detalhada de Neal Cassady na obra de Tom Wolfe (1931-), *The Electric Kool-Aid Acid Test* (1968), onde, através do relato da viagem dos Merry Pranksters, se oferecem vislumbres de como ele era visto pelo grupo, energia pura, vivendo sempre o momento:

It was as if Cassady, at the wheel, was in a state of satori, as totally into this very moment, Now, as being can get, and for that moment they all shared it.
(102)

Como descreve Wolfe no seu relato, Neal era visto como um ser completo, num estado de satori completo, um termo japonês do budismo, que significa compreensão. Um estado de iluminação, de plena consciência. Era visto assim pela sua velocidade de reação e pela sua personalidade cativante, capaz de manter várias conversas em simultâneo. Viam Cassady como num estado de consciência pleno e presente.

Neal aparece ainda como inspiração, e herói principal em diversos poemas de Allen Ginsberg, por exemplo em *Howl*: “who went out whoring through Colorado in myriad stolen

(Milo, no filme) convidou um bispo para ir jantar a sua casa, tendo o jantar sido interrompido pela chegada de vários amigos. “Pull My Daisy”, 1959, é considerado um dos expoentes máximos do cinema Beat, “If *On the Road* was the bible of the Beat Generation, the film “Pull My Daisy” was a kind of short breviary.” (Richard Eder, NY Times)

night-cars, N.C., secret hero of these poems, cocksman and Adonis of Denver(...)" (43). Cassady é apresentado como um ser quase perfeito, que busca no prazer e realização sexual um êxtase espiritual, o mártir capaz de quebrar as barreiras da ignorância e da ilusão do mundo, "If anyone had strength to hear the invisible / and drive thru Maya Wall / you had it." ("Elegy for Neal Cassady", *The Fall of America* 13-15).

A vida de Neal, considerado por muitos uma lenda, foi uma vida de emoção, excessos e velocidade. Intenso em tudo quanto fazia, desde o seu apetite sexual, com fama de insaciável, ao fervor místico-religioso que permeou os seus últimos anos de vida, passando pelos vícios das apostas nos cavalos e da marijuana, Cassady foi uma inspiração para duas gerações que perturbaram e revolucionaram a América. É o ícone por excelência da *Beat Generation*, que veio apresentar um novo estilo de vida, misturando o uso de drogas, a liberdade plena, a procura por novas experiências e sensações, o viver o momento e a procura por um novo sentido, algo até então impensável na classe média conservadora pós-guerra de onde vieram grande parte dos autores Beat. Neal estava no centro dos acontecimentos, era inspiração, condutor, motor e energia pulsante e excessiva para os movimentos de libertação e rebeldia dos anos 50 e 60.

3. LEVANTAMENTO DE QUESTÕES ESTILÍSTICAS E PRAGMÁTICAS

3.1 POLÍTICA DE TRADUÇÃO E SELEÇÃO DE TEXTOS - ESCOLHA DA OBRA E INTERESSE DA MESMA

Gideon Toury, na sua proposta teórica de uma política de tradução, propõe que se deve atender às normas reguladoras do processo de tradução, o que inclui a escolha dos textos a traduzir nas chamadas normas preliminares. Nas palavras de Toury (1995):

Translation policy refers to those factors that govern the choice of text-types, or even of individual texts, to be imported through translation into a particular

culture/language at a particular point in time. Such a policy will be said to exist inasmuch as the choice is found to be nonrandom. (57)

Neste excerto, Toury afirma que a escolha do objeto da tradução tem por base decisões prévias à própria tradução e sem as quais a mesma não pode existir. Estas decisões podem ter por base uma linha editorial, o tipo de texto a traduzir ou o objetivo da tradução, entre outras. No caso deste projeto, foram vários os motivos que levaram à escolha das cartas a traduzir. Temos, por um lado, o género literário, a correspondência, que é um género menos estudado, publicado e “normalizado”. Talvez pela sua natureza pessoal e extremamente contextual, terá sido o meio mais atreito à expressão espontânea e torrencial de Neal Cassady. A escolha deste autor deveu-se à sua importância para o movimento Beat no contexto da cultura de partida. A sua escrita, pela influência e originalidade que demonstrou, merece ser divulgada no contexto de chegada, para que o público português conheça de modo mais diversificado e aprofundado a chamada cultura *beat*. A seleção do material foi feita de forma a que se possa dar a conhecer um pouco das várias facetas de Cassady, a partir da coletânea editada por Dave Moore, *Neal Cassady: Collected Letters, 1944-1967*.

Temos, por um lado, o objetivo de demonstrar as relações e influências mútuas entre Cassady e dois dos principais ícones desta geração, Allen Ginsberg e Jack Kerouac. São notáveis nas cartas a ambos - de 14/03/1947, 20/03/1947, 08/01/1951 e 06/05/1953 - a proximidade e cumplicidade que existia entre Cassady e esses dois escritores. Nestas cartas, Neal descreve planos futuros, discute sentimentos, ideias, ideais - numa faceta mais sentimental com Ginsberg e numa faceta de irmandade de espíritos inquietos e abatidos com Kerouac.

Com o intuito de perceber as influências do processo de escrita, temos as cartas de 07/03/1947, intitulada a “Great Sex Letter”, de 03/07/1949, e um excerto da sua mais famosa

carta, batizada por Kerouac como “Joan Anderson Letter”, de 17/12/1950¹⁰. Ainda com este propósito, de demonstrar a influência do estilo de escrita literário de Cassady, refiram-se as cartas de 07/01/1948 e 17/03/1951, com referências diretas ao modo de escrita.

Foi ainda selecionada uma carta destinada a Carolyn Cassady, de 03/02/1953, que serve para mostrar como o estilo impulsivo e oral era natural em Cassady, e não apenas algo trabalhado e pensado para apresentar aos seus amigos intelectuais, bem como para demonstrar um pouco das dificuldades que Cassady passava a nível pessoal e profissional, o que só o torna mais fascinante por conseguir manter toda a sua energia e forte motivação para viver e escrever o seu livro, *The First Third*.

Foi também tida em conta, aquando da seleção do corpus deste projeto, a importância histórico-cultural já atribuída a algumas destas cartas por outros autores e pelo contexto de receção da literatura Beat, como o caso da “Joan Anderson Letter”, a única obra escrita de

¹⁰ Veja-se o que disse Kerouac sobre aquela que é considerada a carta mais importante de Cassady: “Neal and I called it, for convenience, the Joan Anderson Letter “ (citação retirada da entrevista a Jack Kerouac, publicada no Paris Review nº43, no Verão de 1968). Esta carta foi parcialmente publicada em 1964 e foi nela que Kerouac mais se inspirou para o estilo que adotou em *On the Road*, como o próprio afirmou em diversas entrevistas. A carta teria originalmente 18.000 palavras, de acordo com as informações relativas ao leilão do manuscrito da mesma, das quais apenas 5.000 se sabia terem sobrevivido até 2012 e estão atualmente publicadas como parte da obra *The First Third & Other Writings*. O manuscrito foi levado a leilão em 2016, onde não atingiu o valor mínimo estabelecido para ser vendido, o que aconteceu em 09/03/2017, não tendo ainda sido anunciada, à data da realização deste trabalho, quando seria publicada a carta na íntegra.

Cassady publicada em vida, ainda que apenas o excerto sobrevivente, por John Bryan, em *Notes from Underground*, em 1964, com o título “The First Third”. Esta carta foi também já alvo de diversos estudos e comparações¹¹, sobretudo na sua relação com a obra *On the Road*, de Kerouac, e foi também das cartas mais discutidas por Kerouac e Ginsberg, sendo que os próprios referem a sua qualidade e originalidade. Há ainda um filme baseado na mesma carta, “The Last Time I Committed Suicide” (que em Portugal tem o título “O último suicídio”), de 1997, realizado por Stephen Kay, com Keanu Reeves no papel de Neal Cassady. Finalmente, a *Sex Letter*, 07/03/1947, é de especial relevância por ter sido incluída na coletânea de Ann Charters, *The Portable Beat Reader*, em *The First Third & Other Writings*, e também pela admiração que suscitou em Jack Kerouac.

3.2 POLITICA DE TRADUÇÃO E CONVENÇÕES TEXTUAIS - A CARTA ENQUANTO GÉNERO LITERÁRIO

A tradução de cartas tem como primeiro desafio o próprio texto fonte, o meio específico em que ele se apresenta, a carta. Ressalve-se, porém a facilidade de ser um género com certos pressupostos formais estabelecidos que são muito próximos, senão idênticos, culturalmente entre as duas línguas traduzidas, nomeadamente a inclusão praticamente obrigatória de certos elementos como, data e local, saudação, mensagem, despedida e assinatura, com a possibilidade de ter também o *post scriptum* (P.S.) e notas.

¹¹ Alguns exemplos destas comparações podem ser encontrados em obras como *Kerouac, the word and the way* (Giamo 2000, pp 22, 44-50, 217, 222), *Subterranean Kerouac: The Hidden Life of Jack Kerouac* (Amburn, 1998, pp 5, 9, 46-47, 106-107, 113-114, 160-162), *Beat Culture, Icons, Lifestyles, and Impact* (Lawlor, 2005, p xiv,) e *The Voice is All* (Johnson, 2012, pp 404-407).

Para além do aspeto formal, a carta enquanto meio de comunicação compreende sempre um emissor, o remetente, um recetor, o destinatário, uma mensagem, o corpo da carta, e um código, a língua em que é escrita. Também estes aspetos são culturalmente transversais.

Respeitadas estas normas básicas que permitem a classificação de um texto dentro do género literário epistolar, todas as possibilidades se abrem e é então que surgem os verdadeiros desafios à tradução.

A correspondência privada, as novelas epistolares, as coletâneas de cartas privadas publicadas e assim tornadas públicas, as cartas das empresas aos seus consumidores, colaboradores e acionistas, etc (Petrucchi, *Scrivere lettere. Una storia plurimillenaria*). Existem inúmeros tipos de cartas diferentes, sendo que a principal divisão que se pode fazer é entre as cartas ficcionais e não ficcionais, e dentro destas últimas, as cartas privadas/pessoais e as não privadas/de negócios/ oficiais (Bergs, 28).

An intermediate stage between non-fictional and fictional letters is represented by the printing of personal correspondence: printed letter collections make private matters public, and so reveal how tenuous the divide personal/public is, and also shed light on the formation of ideas of community (...)

(Camiciotti, 26)

Ao publicarem-se coletâneas de cartas privadas/pessoais não ficcionais, estas ficam num limbo; assuntos da vida privada do autor e seus correspondentes são tornados públicos e esta súbita nova audiência e a falta de informação contextual pode contribuir para que o leitor não informado desenvolva um imaginário ficcional. É dentro deste âmbito único e ambíguo que se situam as cartas seleccionadas para este projeto. Representam um desafio e são de especial relevância, por nos permitirem entender melhor a vida privada de um dos elementos

inspiradores da Beat Generation, ao mesmo tempo que nos dão a conhecer o valor literário do seu autor. Ao analisar as cartas de um ponto de vista de correspondência entre autores, e atribuindo-lhe um valor estético literário, estamos também a sublinhar o valor de Neal Cassady enquanto escritor.

Além da questão entre o privado e o público, existe a questão do autor das cartas e do eu epistolar, um eu trabalhado pelo autor, consciente ou inconscientemente, com o objetivo de se apresentar ao seu destinatário. Liz Stanley, em “The Epistolarium”, apresenta-nos este interessante conceito, “(...) letters are a form in flight. They do not contain evidence of ‘the real person’, but are rather traces of this person in a particular representational epistolary guise and as expressed at successive points in time and to a variety of people” (223). Além de nos permitirem conhecer pensamentos íntimos e privados e pedaços da história do mundo e de indivíduos, as cartas constituem também o testemunho de uma voz estilística em processo: “(...)the witness (...) to the emergent ‘voice’ of the letter writer, their characteristic turns of phrase and concerns, their rhetorical style in relation to different correspondents, and how all these things develop and change over time.” (224). Oferecem-nos o registo de uma voz que existia apenas na escrita daquele autor, quando se comunicava com aquele destinatário, naquele momento da sua vida, pelo que, através de várias cartas são também múltiplas vozes quase infintas, de um mesmo autor que temos hipótese de presenciar.

É importante e relevante, ao falar deste género literário, perceber também a problemática de quem seria o público alvo destes textos. Como bem sabemos, o conteúdo e a forma de um texto são geralmente influenciados pelo seu público alvo. O autor, ao escrever, tem uma intenção e adequa o seu texto de forma a chegar ao seu público da forma que achar mais adequada, o que causa também uma ambiguidade de estatuto do autor, sendo que o autor implícito tende a confundir-se com o autor real. No caso destas cartas, poderia julgar-

se que o público alvo de Cassady seria apenas a pessoa a quem endereça a missiva, mas de facto, percebe-se nas mesmas que Neal escreve já com a expectativa de que outras pessoas possam vir a lê-las, tal como ele partilha aquelas que recebe, chegando inclusive a ser discutida a potencial publicação de uma das suas cartas. Como Navalainen indica, referindo-se a um outro estudo de Allan Bell, uma carta tem, além do destinatário, potenciais leitores, expectáveis ou não pelo autor da mesma “Besides the addressee, a letter may be exposed to various categories of outsiders, in Bell’s terms, “auditors”, “overhearers” and “eavesdroppers”, according to whether their involvement is known and ratified.” (7). Desta forma o público pode tornar-se bastante mais amplo, como cremos ser o caso com a correspondência de Cassady.

O público alvo da coletânea editada por Dave Moore é um leitorado bem diferente daquele que Cassady teria em mente ao escrever as suas cartas. Por sua vez, esta tradução tem um público alvo completamente diferente, distante temporal, física e culturalmente do público alvo de Cassady. Torna-se assim um desafio acrescido a esta tradução, conseguir aproximar da cultura de chegada o texto de chegada, de forma a possibilitar a compreensão do mesmo.

A carta enquanto gênero literário é bastante hermética, devido à sua natureza contextual. Este tipo de texto exige e centra-se no contexto. Enquanto elementos como a data e o local são muitas vezes apresentados na mesma, a carta surge como um gênero de diálogo deferido, do qual temos apenas o discurso de um dos intervenientes, dificultando a compreensão do sentido. Existe também muita informação contextual que é pressuposta como sendo do conhecimento do destinatário, e como tal se omite. Por fim, as respostas diretas a conteúdos de cartas anteriores acabam por se tornar exercícios de pesquisa contextual e inferências com base nas relações e biografias entre os correspondentes. Neste

caso, as cartas têm um carácter íntimo, de discussão entre amigos, mas ao mesmo tempo são escritas com uma expectativa de que as mesmas possam ser lidas por outros, bem como até eventualmente publicadas. São tanto conversa de amigos quanto discussão literária, numa mescla que é, afinal, natural para autores da Beat Generation, que tão depressa discutem literatura e processos de escrita, como a sua vida íntima.

As cartas são também por natureza intertextuais, não apenas devido às referências a textos e autores discutidos e mencionados (como no caso concreto das cartas de Cassady, conforme aprofundado adiante) mas sobretudo pelo facto de terem por base e se sustentarem em cartas anteriores. As cartas são resposta a cartas passadas e esperam respostas futuras, o que se revela de forma directa e indirecta ao longo do texto.

Apresenta também alguma dificuldade a variedade de conteúdos que pode ser incluída numa carta, o que leva a problemas de coesão textual, como variações abruptas de tema, algo que se percebe facilmente e é ainda mais marcante devido ao próprio estilo de escrita de Cassady.

Como refere Gerald Parks, num dos poucos artigos relativos à tradução de cartas, “Translating personal letters: Theory and Practice”:

The first, and most important, consideration to make is that a letter is almost never a “complete” text, in the sense that it contains all the information needed for its decoding. It almost always refers to previous letters, and may assume that the recipient knows certain information which therefore need not be made explicit, but can be taken for granted (such as the contents of the letter being replied to, or knowledge regarding friend and relatives, etc.). (207)

Ou seja, a carta nunca contém em si mesma todos os elementos necessários à sua perfeita compreensão, depende de demasiados elementos contextuais, dos conhecimentos

do destinatário, a cartas e conversas prévias. Este elemento contextual preponderante torna-se assim, em si mesmo, um desafio aquando da tradução.

3.3 CARACTERIZAÇÃO ESTILÍSTICO-CONTEXTUAL

Nestas cartas consegue-se facilmente perceber o seu estilo rápido, improvisado e ritmado, como uma corrente de pensamento dactilografada, bem como o fascínio que Cassady causava, com a sua intensidade e fluidez natural, que tão bem transcreve na sua correspondência. Nelas estão presentes fortes marcas de oralidade, desde interjeições constantes, erros gramaticais e ortográficos, apartes que se estendem por parágrafos, que caracterizam o estilo heteróclito e digressivo de Cassady. Em algumas destas cartas, Cassady descreve o seu próprio estilo de escrita: “(...) I want to say that my prose has no individual style as such, but is rather an unspoken and still unexpressed groping toward the personal.” (07/01/1948). Cassady expressa nesta citação as dificuldades que sente em encontrar um estilo próprio, e a procura que faz do mesmo. Cassady quer encontrar a sua própria voz na escrita, o seu próprio estilo, e vai para isso fazendo um esforço consciente, que se reflete também nas suas cartas.

I have always held that when one writes one should forget all rules, literary styles, and other such pretensions as large words, lordly clauses and other phrases as such, i.e., rolling the words around in the mouth as one would wine and proper or not putting them down because they sound so good. Rather, I think, one should write nearly as possible, as if he were the first person on earth and was humbly and sincerely putting on paper that which he saw and experienced, loved and lost; what his passing thoughts were and his sorrows and desires; and these should be said with careful avoidance of common

phrases, trite usage of hackneyed words and the like. One must combine Wolfe and Flaubert - and Dickens. (Cassady, 07/01/1948)

Neal procura uma escrita autêntica, que se afaste da escrita feita com base em regras e estilos literários tradicionais, e em construções fráscas complexas e pretensiosas e palavras extravagantes que são pesadas cuidadosamente antes de serem usadas, com o objetivo máximo de “soarem bem”. Ele quer uma escrita direta, real, honesta e original que expresse os verdadeiros sentimentos, pensamentos e experiências do autor, evitando o uso de frases feitas e lugares comuns..

While I'm at it, about my alliterations with words: why shit man, I know all about that old stuff you went to all the trouble to lay down to me, and I appreciate it and realize you know all about everything I could possibly ever put to you, but I like their naivete and play with them as one will a vice that is passing for good and one gentle blow can absent it forever anytime one so desires. (Cassady, 17/03/1951)

Cassady revela, apesar de tudo, uma consciência dos defeitos e vícios da sua escrita, como o uso excessivo de alguns recursos estilísticos. No entanto, acolhe esses defeitos e vícios, considerando-os parte do seu estilo pessoal. É de facto perceptível nas cartas aqui trabalhadas o gosto que Cassady tem na utilização de recursos estilísticos como aliteraões, repetiões, assonâncias e paralelismos. Trata-se, como sugere acima, de uma espécie de ingenuidade com que permeia a sua escrita, como a citação abaixo exemplifica:

All pray for the men of Dingle Island. Soothe the sorry lot. Cast up naked on Dingle; they Dingle. Pushed into playing with themselves; their inner ear feeds only on Female Ells' (or is it Eels?) (yuno, they shock) tonsils. Their eyes are so constructed they see but from the corners. The Order of the Day for this

nunnery of the Unsoiled Ulcers is to do Penance for these stricken men of all-flesh. The creatures have no bones nor any solid matter excepting the nose's bridge. The better to blow you with little Red Riding. Sit on the pot each night, retch with the rectum, gain the holy Dingle Beery.

Six minnows in the pond, with all around them tadpoles. Who will be selected?

Hope it's me, hope it's me, hope it's me; not me; I can't peewee. (03/07/1949)

Neal, durante a escrita de uma carta, subitamente lança-se numa divagação quase surrealista, de parágrafos desconexos, com o intuito de demonstrar como a sua mente vagueia por imagens que cria e imediatamente perde. É esta espontaneidade da torrente dos seus pensamentos permeada pelo uso de figuras de estilo variadas, que vão dando forma ao seu estilo literário.

3.4 KEROUAC, PROSA ESPONTÂNEA, ACTION WRITING E CASSADY

Dean Moriarty, Cody Pomeray e Milo são três personagens criadas por Jack Kerouac nas suas obras e têm em comum o facto de todas serem inspiradas em Neal Cassady. Como foi anteriormente referido, Dean Moriarty é o companheiro de estrada de Sal Paradise na obra *On the Road*, onde Kerouac retrata pela primeira vez Cassady. Já Cody Pomeray nos é apresentado em várias outras obras de Kerouac, como uma tentativa de demonstrar uma outra perspetiva de Neal, usando inclusive gravações de conversas com ele para melhor retratar a maneira de ser de Cassady. Como Gregory Stephenson explica no artigo “Friendly and Flowing Savage: The Literary Legend of Neal Cassady”:

Kerouac was, however, dissatisfied with his rendering of Neal Cassady as Dean Moriarty, and a year after writing *On the Road*, he began another book in an attempt to more closely and completely delineate the man in whom he saw

such heroic qualities (...) The author approaches Cody Pomeray (the novel's pseudonym for Neal Cassady) through a careful depiction of the places and scenes of his life, through a detailed account of Cody's boyhood and young manhood, through transcriptions of recorded conversations between himself and Cassady, and through abstract language and stream-of-consciousness imagery that attempts to communicate the very rhythms and sounds of Cody's soul. (160)

Para além da imagem, personalidade e energia única de Cassady, que Kerouac usa em algumas das suas personagens, irá também transcrever experiências vividas, algumas partilhadas e outras que Neal lhe descreveu, bem como algumas conversas presenciais que Kerouac anotava no seu sempre presente bloco de notas ou gravava: *"I typed up a segment of taped conversation with Neal Cassady, or Cody, talking about his early adventures in LA. It's four chapters."* (*The Paris Review Interviews, IV, 86*) e outras através de carta, de onde Kerouac chegou a retirar excertos (sobretudo parafraseando Neal), como por exemplo, o relato da sua detenção por uso ilícito de matrículas, utilizado em *On The Road*, ou a descrição que Neal faz do polegar ferido e do processo de recuperação na carta de 03/07/1949, que se pode ver representado na mesma obra.

Carta de 03/07/1949	<i>On the Road</i>
"I hit LuAnne on the forehead on Feb. 2nd and broke my left thumb just above the wrist. (...) The final cast had a traction pin stuck thru the tip of my left thumb. In April	"I hit Louanne on the brow on Feb. 26 at six o'clock in the evening the last time we met and the last last time we decided everything. Now listen to this: my thumb only deflected off her brow and she didn't even have a

<p>when they took the cast off the pin infected my bone and I developed osteomyelitis (...)</p> <p>The thumb looks better and although there'll always be just mush and no bone in is tip, it may be saved (...)"</p>	<p>bruise and in fact laughed, but my end, my thumb got infected and a poorass doctor made a bad job of fixing it and finally I had a touch of gangrene in it and they had to amputate a cunthair tip off the end." (...)</p> <p>I broke it and they reset it and stuck a pin in it and it's getting all infected and swoled again. (...)" (p 285)</p>
--	---

Comparação 1

Nesta primeira comparação, ignorando a diferença de datas, percebem-se facilmente as semelhanças de conteúdo entre ambos os textos, mas são tratados de formas bastante distintas. Kerouac no seu livro parafraseia Cassady, acrescentando pormenores e construindo uma narrativa mais cuidada. Neal limita-se a relatar os factos, para explicar as complicações médicas relativas à sua lesão no polegar esquerdo, sendo o incidente com LuAnne apenas um contexto para essa lesão. Kerouac por sua vez pegou nessa lesão e, parafraseando Cassady, inseriu-a de forma completa na sua narrativa, acrescentando mais elementos, tornando-a numa descrição de Cassady do incidente de ter agredido LuAnne.

Carta de 03/07/1949	<i>On the Road</i>
<p>"As I was hitchhiking home with the plates concealed under my coat I passed thru Russell, Kansas. Walking down the main drag I was accosted by a nosey sheriff who must have thought I was pretty young to be hiking."</p>	<p>" (...) in Los Angeles 1945 I made a trip to Indianapolis Indiana for the express purpose of seeing the Memorial Day races hitch hiking by day and stealing cars by night to make time. I was coming thru one of these</p>

“(…) so all this hitchhiking on my own had made me see the wisdom of hiking in the day and stealing a car when nite fell to make good time. ”	towns we passed with a set of license plates under my shirt when a sheriff picked me up on suspicion.” (p 329)
--	---

Comparação 2

Nesta segunda comparação, por sua vez, aconteceu o contrário. Cassady faz uma descrição detalhada dos eventos que levaram à sua detenção por posse de matrículas falsas, enquanto Kerouac usa esse incidente apenas como um aparte na sua narrativa, ainda que organizando esta cena de forma mais cuidada e perceptível, resumindo-a. Em ambas as comparações se percebem várias expressões quase idênticas, marcadas a negrito nas mesmas.

Mas a principal inspiração que Kerouac retirou de Neal Cassady foi o seu estilo de escrita, como o próprio menciona numa entrevista publicada na revista *Paris Review*, de 1968,

I got the idea for the spontaneous style of *On the Road* from seeing how good old Neal Cassady wrote his letters to me, all first person, fast, mad, confessional, completely serious, all detailed, with real names in his case, however (being letters).(…) The letter, the main letter I mean, was forty thousand words long, mind you, a whole short novel. It was the greatest piece of writing I ever saw, better’n anybody in America, or at least enough to make Melville, Twain, Dreiser, Wolfe, I dunno who, spin in their graves. (84)

Kerouac admite não só as influências que as cartas de Cassady tiveram na sua escrita, como afirma que a “Joan Anderson Letter” foi o melhor texto que já vira, e compara Neal a figuras incontornáveis da literatura americana. Kerouac acaba por dizer que seriam as cartas de Cassady, especialmente a suprarreferida, que fariam jus ao seu génio literário, ao referir “If we can unearth this entire forty-thousand-word letter, Neal shall be justified”(85).

Foram cartas como as que neste projeto me propus a traduzir que levaram Kerouac a mudar o seu estilo de escrita, após a publicação de *The Town and the City*, para o que ele viria a chamar Prosa Espontânea, teoria que aprofundou num ensaio publicado pela primeira vez na *Black Mountain Review* em 1957, intitulado “Essentials of Spontaneous Prose”, aqui citado a partir de *The Portable Beat Reader*,

PROCEDURE Time being of the essence in the purity of speech, sketching language is undisturbed flow from the mind of personal secret idea-words, blowing (as per jazz musician) on subject of image.

METHOD No periods separating sentence-structures already arbitrarily riddled by false colons and timid usually needless commas-but the vigorous space dash separating rhetorical breathing (as jazz musician drawing breath between outblown phrases)--"measured pauses which are the essentials of our speech"--"divisions of the sounds we hear"--"time and how to note it down."
(William Carlos Williams)

SCOPING Not "selectivity" of expression but following free deviation (association) of mind into limitless blow-on-subject seas of thought, swimming in sea of English with no discipline other than rhythms of rhetorical exhalation and expostulated statement, like a fist coming down on a table with each complete utterance, bang! (the space dash)-Blow as deep as you want-write as deeply, fish as far down as you want, satisfy yourself first, then reader cannot fail to receive telepathic shock and meaning-excitement by same laws operating in his own human mind. (57)

Este excerto apresenta uma descrição de procedimento, método, e seleção de tema para a uma escrita adaptada aos tempos modernos, e poderia ser usado para descrever o processo

de Cassady. A ausência de pausas para escolher a próxima palavra, sem separar o processo de pensar do gesto de escrever, no improviso ritmado do jazz, das frases musicais, da respiração, do sopro, numa fluidez livre desenhando a imagem que o inspirou a escrever, levando o leitor a entender a mensagem através de um “choque telepático”, mais do que pela compreensão da escrita. O sentimento que nasce da crueza do pensamento aproximará o leitor a uma autenticidade entre o escrito e o vivido. Como Cassady escreve a Kerouac numa das suas cartas “Please read this illegible letter as a continuous Chain of undisciplined thought, thank you” (Cassady, 03/07/1947).

Este método apresentado por Kerouac em relação à prosa pode ser entendido como libertador de lirismo e tem bastantes semelhanças com a ideia de “verso projectivo” (“projective verse”), apresentada por Charles Olson em 1950, relativamente à poesia.

A poem is energy transferred from where the poet got it (he will have some several causations), by way of the poem itself to, all the way over to, the reader. Okay. Then the poem itself must, at all points, be a highenergy construct and, at all points, an energy-discharge. (240)

Allen Ginsberg seguiu princípios semelhantes na sua obra poética, como se percebe, por exemplo, no seu poema *Howl*, com os seus longos versos, dispostos como pensamentos e sensações que precisava exprimir e que fluem de forma crua e natural para o papel. Existia uma certa estética literária comum que se desenvolveu naturalmente, entre os poetas da *Beat Generation*, da *San Francisco Renaissance* e do *Black Mountain*, a que pertencia Olson. O próprio Allen Ginsberg traçou uma relação entre Kerouac e o “Projective Verse”, numa entrevista publicada na *Paris Review* onde considerou Kerouac o melhor poeta nos EUA, “The main reason is that he’s the most free and the most spontaneous. Has the greatest range of association and imagery in his poetry. Also in Mexico City Blues the sublime as subject matter.

And in other words the greatest facility at what might be called projective verse.” (*Paris Review*, Issue 37, Spring 1966). Ginsberg considera Kerouac como um dos melhores poetas a utilizar o Projective Verse, traçando assim uma relação direta entre a sua prosa e a poesia projetada, de final aberto, como a definiu Charles Olson.

Olson defende que a escrita deve ser energia, transferida do poeta para o papel e do papel para o leitor, e ainda que esta energia se vai tornar forma, que o poema é livre, e se cria a si mesmo através do poeta, que fica refém do trajeto do poema, “he can go by no track other than the one the poem under hand declares, for itself.” (240). Para alcançar este objetivo, o poeta tem de perseguir uma sucessão de perceções “ONE PERCEPTION MUST IMMEDIATELY AND DIRECTLY LEAD TO A FURTHER PERCEPTION” (240). Tem de continuar sempre, sem parar para analisar: “get on with it, keep moving, keep in, speed, the nerves, their speed, the perceptions, theirs, the acts, the split second acts, the whole business, keep it moving as fast as you can, citizen.”. É esse Movimento constante, esta torrente de pensamentos que Olson quer que o poeta deixe jorrar na folha, o ritmo da respiração e do bater das teclas da máquina de escrever que desempenha um papel potenciador da intimidade: “as the personal and instantaneous recorder of the poet’s work” (246).

Cassady segue estas normas, naturalmente, como se falasse num dos seus afamados “Raps”, em que debitava palavras a um ritmo alucinante, fazendo sempre sentido, conversando com duas ou três pessoas sobre assuntos diferentes enquanto conduzia, ou fazia malabarismos. Neal consegue representar esta fluidez quase oral, nas suas cartas, e foi daí que Kerouac percebeu que a escrita genuína devia ser dolorosa e pessoal, corrida: “But in spontaneous prose, you just tell what happened. You don’t stop, you just keep going” (entrevista a Kerouac, citada em Hayes, 34).

4. DESAFIOS E ESTRATÉGIAS TRADUTÓRIAS

Esta secção irá versar sobre os desafios encontrados aquando da tradução e sobre as estratégias utilizadas para os resolver. A tradução é um processo de constantes escolhas por parte do tradutor, de perdas e compensações, de equilíbrio entre a fidelidade ao texto de partida e às expectativas de qualidade estético-literária do texto de chegada. Jirví Levý apresenta-nos a tradução como se se tratasse de um jogo:

From the teleological point of view, translation is a process of communication: the objective of translating is to impart the knowledge of the original to the foreign reader. From the point of view of the working situation of the translator at any moment of his work (that is from the pragmatic point of view), translating is a decision process: a series of a certain number of consecutive situations—moves, as in a game—situations imposing on the translator the necessity of choosing among a certain (and very often exactly definable) number of alternatives. (148)

Como afirma Levý, a tradução é um processo de escolhas. Desde a seleção do texto fonte até à última revisão, muitas questões e desafios se colocam ao tradutor. A tradução das cartas de Neal Cassady selecionadas para este projeto de mestrado não foi exceção. Ao longo deste processo, diversas questões surgiram, como o tom do autor e como o manter, a coloquialidade e oralidade presentes, e o uso de recursos estilísticos, e foram diversas as estratégias utilizadas para conseguir ultrapassar esses impasses. Este capítulo irá abordar estes desafios e as estratégias utilizadas, baseando-se para isso nas sugestões teóricas e aplicadas de Andrew Chesterman, Peter Newmark, Clifford Landers, Hilaire Belloc, Susan Bassnett e Boase-Beyer.

4.1 TOM

In any language virtually every utterance, and often a word in isolation, conveys a set of associations that go beyond the literal denotation of the words themselves. Consciously and unconsciously, human beings equate words and expressions, grammatical constructions, even intonation patterns, with socially-defined non-linguistic characteristics such as class, status, and educational level. The same underlying meaning can be expressed [sic] various ways, normally along a spectrum of register. (Landers, 59-60)

Como explica Landers, o tom é um elemento de grande importância na literatura, pois permite não só entender outros níveis de sentido, mas também perceber muito sobre o próprio autor, como a classe social ou o nível de educação. Por estes motivos é necessário que, aquando do processo de tradução, o tradutor tenha este conceito em mente, de forma a conseguir passar não apenas o conteúdo semântico da obra, mas manter fidelidade ao tom que o texto de partida procura transmitir. Landers afirma também que, apesar do tom não servir para remediar todas as dificuldades, a tentativa da sua manutenção coloca o tradutor numa posição de maior facilidade ao deparar-se com expressões intraduzíveis, porque conseguirá arranjar alternativas que se adequem ao tom encontrado, “Consistency of tone is not a panacea, even if fidelity to overall tone trumps any single lexeme in the text. Armed with the primacy of tone, however, the translator can face with some degree of equanimity the inescapable allotment of untranslatable items that are certain to arise.”(71).

Neste projeto de tradução, o tom torna-se a característica primeira a ter em conta, devido a tratar-se de uma tradução de cartas, até certo ponto, íntimas. Estas cartas eram sobretudo pessoais e destinadas a alguns amigos seletos, tendo sido expostas ao grande

público devido à fama e sucesso alcançado pelos seus autores e à partilha que estes faziam entre si das cartas recebidas. O tom com que Neal escreve é um reflexo de quem foi e, a par dos relatos e descrições feitas sobre si, a melhor maneira de entender esta figura.

Ao longo das cartas trabalhadas neste projeto, o tom varia bastante entre o informal, humorístico e auto depreciativo, e um tom erudito e cuidado. São vários os momentos em que se percebe a dúvida que Cassady tem sobre o valor e a qualidade da sua escrita, mantendo o humor e humildade. Noutros excertos, percebe-se a predominância de um tom que procura ser mais elaborado, sobretudo quando discute literatura com Kerouac e Ginsberg. Estas variações de tom, por vezes dentro da mesma carta, consoante se procura um registo mais íntimo ou erudito, tornam-se um desafio ao traduzir, uma vez que é necessária uma atenção redobrada, de forma a que se perceba o esforço que houve, e que é reconhecido pelo próprio Cassady ao longo da sua correspondência, “My terribly stilted style, shallow sounding and intellectual as it is(…)” (07/01/1948). Vejamos alguns exemplos destas variações de tom e das soluções encontradas na tradução.

Texto de partida	Texto de chegada
I have always held that when one writes one should forget all rules, literary styles, and other such pretensions as large words, lordly clauses and other phrases as such (...)	Sempre defendi que quando alguém escreve se deve esquecer de todas as regras, estilos literários e outras pretensões que tais, como longas palavras, orações grandiloquentes e outras frases semelhantes (...)

Exemplo 1 – 07/01/1948

Texto de partida	Texto de chegada
While I’m at it, about my alliterations with words: why shit man, I know all about that old stuff you went to all the trouble to lay down to me (...)	Já que as fiz, sobre as minhas aliteraões com palavras: que merda pá, sei tudo sobre essas porcarias que tão arduamente me quiseste explicar (...)

Exemplo 2 - 17/03/1951

Em ambos os exemplos apresentados, Cassady discute literatura, nomeadamente, o seu método de escrita e a sua estética literária, mas apresenta um tom completamente

diferente de um para outro. No Exemplo 1 (doravante E1), manifesta uma linguagem cuidada, com uma estrutura gramatical, que se procurou manter seguindo uma estratégia de tradução literal (Chesterman, 94). Já no Exemplo 2 (doravante E2), Cassady usa um tom mais casual, recorrendo a calão, e a expressões típicas da oralidade, como o uso descuidado da expressão “shit man”. Esta, por meio de uma estratégia de filtragem cultural (Chesterman, 108), foi traduzida por “que merda pá”, sendo que uma outra alternativa, “meu”, foi recusada por não se adequar ao discurso oral da língua de chegada na época em que o texto de partida foi escrito, podendo assim dar azo, não só a uma naturalização cultural, mas também a uma atualização extemporânea do texto de partida. Da mesma forma, houve uma filtragem cultural da expressão “old stuff”, para a qual, não se encontrando uma expressão idiomática correspondente na língua de chegada, se optou pelo equivalente “porcaria”, sendo que a opção corresponde igualmente a uma estratégia de paráfrase (Chesterman, 104), que se justifica pelo objetivo de manter o tom do texto fonte.

4.2 COLOQUIALISMO, APROXIMAÇÃO À ORALIDADE E À IMPROVISAÇÃO JAZZÍSTICA

Indissociável do tom, a forte aproximação ao texto oral das cartas de Cassady apresenta outro problema de tradução. O autor era conhecido pelos seus longos “raps”, em que falava de forma corrida, como refere Kerouac numa entrevista na coletânea de Hayes: “‘I got my rythm from Neal, that’s the way he talks, Okie rythms. Like ’-and he imitated perhaps Neal Cassady, perhaps himself-‘Like,’Now, look h’yar, boy, I’m gonan tell you what see? You hear me boy?’- That’s the way he talks.’” (36). Segundo Kerouac descreve em *On the Road*, Neal falava de forma confusa e corrida, mas a sua mensagem era entendida perfeitamente, “There was nothing clear about the things he said, but what he meant to say was somehow made pure

and clear.” (222). Nas suas cartas, mantendo-se sempre a procura da autenticidade na escrita, Neal consegue uma forte aproximação ao discurso oral.

Como refere Inês Duarte, uma das principais diferenças na produção do texto oral e do texto escrito, passa pelo grau de expectativa existente relativa à “qualidade linguística”, devido à velocidade de produção do texto oral e a não se esperar uma inscrição do mesmo, conferindo uma maior liberdade ao seu autor.

Dado que na conversa espontânea os falantes têm pouco tempo para planear o seu discurso e sabem que o grau de expectativa quanto à “qualidade linguística” da sua produção não é tão elevado como em situações formais, ocorrem tipicamente hesitações e rupturas sintáticas, i.e., situações de desrespeito de propriedades lexicais ou de regras sintáticas categóricas.
(Duarte, 390)

O tom informal das cartas manifesta-se na utilização de expressões deícticas sem referente próximo, e elipses, recuperáveis no contexto em que se inserem e que resultam em omissões de pronomes e frases nominais, para além de encaixarem em repetições, rupturas sintáticas, interjeições e predominância de orações coordenadas (390).

Vamos analisar agora de que forma é que as características supracitadas do texto oral surgem nas cartas de Cassady, os desafios que representaram aquando da tradução e as estratégias utilizadas para os resolver.

4.2.1 ELIPSES

A afirmação de Gabriela Matos, “Os diálogos são um domínio favorável à ocorrência de elipses.” (883), afigura-se como natural se tivermos em conta o diálogo enquanto elemento de expressão literário que procura representar o texto oral, uma vez que a fluidez e velocidade

de produção do texto oral tende a criar frases mais curtas e simples, bem como a aproveitar-se de referências contextuais constantes. As cartas de Cassady contêm diálogo e são também elas diálogo, aproximando-se assim da oralidade. Neste movimento, acabam por ser também um domínio favorável à ocorrência de elipses. Começaremos então por analisar as elipses presentes nas cartas de Cassady, que surgem na sua maioria de uma aparente desatenção, ou de uma velocidade de escrita que não permitiu o cuidado necessário, preocupando-se apenas com a transmissão da mensagem e não com a sua forma. As elipses presentes têm como característica essencial o facto de não interferirem na compreensão do texto. Encontramos nos textos trabalhados, de forma mais recorrente, frases nominais, omissões de pronomes e omissões de artigos.

A - Frases nominais

Texto de partida	Texto de chegada
How's Central City this year? Ed White still in Paris? What else new?	Como está Central City este ano? Ed White ainda em Paris? Mais novidades?

Exemplo 3 – 03/07/1949

Texto de partida	Texto de chegada
That okay with you?	Tá bem amigo?

Exemplo 4 – 17/12/1950

No E3 Cassady coloca três questões consecutivas, omitindo o verbo nas duas últimas. Na segunda questão, uma tradução literal resulta muito bem, uma vez que mantém a elipse relativa ao verbo “is” no texto de partida e ao verbo “está” no texto de chegada. Ao traduzir a terceira questão houve uma normalização da linguagem, uma vez que a pergunta “Mais novidades?” é uma expressão consagrada na língua de chegada, não colocando a mesma estranheza no leitor, e em “Ed White ainda em Paris?” utilizou-se, tal como no texto de partida, uma elipse verbal. Desta forma, procurou-se usar uma estratégia de compensação da

agramaticalidade, através da omissão do artigo na primeira questão, “Ed White ainda em Paris”, além da ausência do verbo, de forma a tentar recriar o tom apressado do texto de partida.

Já no E4, optou-se por parafrasear e compensar a perda da omissão do verbo, no texto de partida, por uma abreviação do verbo “estar”, a forma “tá”, no texto de chegada, uma vez que esse tipo de abreviação cabe dentro de um registo mais coloquial e oral na língua de chegada. Manteve-se assim o registo do texto de partida, apesar de não se ter mantido a elipse, procurando-se um efeito semelhante no texto de chegada.

B - Omissão de pronomes

Outro tipo de elipses que Neal utiliza frequentemente passa por uma omissão de pronomes. Enquanto em português é natural e frequente a omissão de pronomes, esta omissão na língua de partida é bem menos frequente. Isto deve-se ao facto de existir em português uma maior variedade de flexões verbais, que permitem identificar mais facilmente o sujeito verbal através das mesmas, como referem Cunha e Cintra: “os pronomes sujeitos (...) são normalmente omitidos em português, porque as desinências verbais bastam, de regra, para indicar a pessoa a que se refere o predicado, bem como o número gramatical (singular ou plural) dessa pessoa” (205). Já em inglês, existindo apenas uma variação de flexão verbal na terceira pessoa do singular, torna-se necessário, para uma maior clareza, o uso do pronome indicando o sujeito a que se refere o predicado.

Esta diferença entre as duas línguas cria um desafio acrescido, uma vez que uma frase que poderá ser bastante ambígua, quase agramatical no texto de partida, corre o risco de ser

normalizada na língua de chegada, afastando-se assim o texto do tom com que foi originalmente escrito.

Texto de partida	Texto de chegada
Just re-read crummy letter, with its opening alliterations, closing dim-wittedness and all the misspellings the between	Reli carta, mal-amanhada, com as suas aliteraões iniciais, as chico-espertices finais e todos os erros que tem pelo meio

Exemplo 5 – 08/01/1951

No exemplo acima referido, foi mantida a omissão do pronome pessoal “I”, ainda que na língua de chegada, devido à flexão verbal, esta omissão, “eu” seja natural. Ocorreu uma normalização da linguagem, uma vez que no texto de partida seria usual a utilização do pronome, não chegando a haver propriamente ambiguidade, pois pelo contexto é inferido com facilidade o sujeito da oração. Assim, procurou-se compensar com a omissão do artigo determinante “a”, com o propósito de recriar o efeito de escrita apressada do texto de partida.

C - Omissão de determinantes

Neal, na sua escrita corrida e instintiva, acaba por omitir diversos elementos textuais, como por exemplo determinantes, à semelhança do que sucede no texto oral. Nos exemplos que iremos observar, a gramática exigiria artigos quer na língua de partida quer na língua de chegada, apesar de diferentes normas regerem a utilização de determinantes, sobretudo na utilização do artigo definido.

Texto de partida	Texto de chegada
Since I must keep everything in [the] car it smells of dirty socks already.	Como tenho de guardar tudo no carro já cheira a peúgas sujas.

Exemplo 6 - 03/02/1953

Texto de partida	Texto de chegada
But I like sitting here in [the] back alley behind [the] cabin dorms block from [the] depot, 1/2 mile from [the] yard office of work (...)	Mas gosto de me sentar aqui no beco atrás do bloco dos dormitórios da estação, [a] 800 metros do escritório do estaleiro(...)

Exemplo 7 - 03/02/1953

No caso do E6, o texto de partida omite o artigo definido “the”, que deveria anteceder o substantivo “car”, como forma de restringir a identificação situacional, sendo que a informação relativa ao carro é partilhada pelo interlocutor e expectável recetor (Quirk et al 256-66) – neste caso específico, o carro referido no início da carta em questão. No texto de chegada, tal omissão não foi possível sem que a frase perdesse sentido e ficasse completamente agramatical, devido à necessidade da contração de preposição e artigo, “no”, que substitui tanto a preposição do texto de partida como o artigo omitido “in [the]”. Usou-se uma estratégia de compensação, com a omissão de “it” e fazendo a ligação a “já”, sem pontuação.

De forma semelhante, no E7, Cassidy omite quatro vezes o artigo definido “the”. Na primeira omissão, foi forçosa uma normalização da linguagem, novamente devido à preposição de lugar onde. Nas três outras repetições, optou-se também pela explicitação do artigo, uma vez que numa produção oral do texto, estes elementos seriam, de forma geral, mantidos. Optou-se então por criar uma omissão da preposição “a” referente à distância, de forma a tentar compensar a normalização do texto de chegada.

4.2.2 INTERJEIÇÕES

Cassidy, nas cartas aqui trabalhadas, recorre com frequência ao uso de diversas interjeições, dando uma outra vida e emoção às mesmas. Através destas interjeições, passa de forma mais direta e vocal as suas emoções e sentimentos aquando da escrita.

Interjeição é uma espécie de grito com que traduzimos de modo vivo as nossas emoções.

A mesma reação emotiva pode ser expressa por mais de uma interjeição. Inversamente, uma só interjeição pode corresponder a sentimentos variados e, até, opostos. O valor de cada forma interjectiva depende fundamentalmente do contexto e da entoação. (Cunha e Cintra, 396)

Tanto na língua de chegada como na língua de partida, a interjeição não tem classificação gramatical. Cunha e Cintra defendem que a interjeição, enquanto vocábulo-frase, fica excluída de qualquer classificação (39), enquanto Quirk et al a consideram uma classe menor própria, ao mesmo tempo que a classificam como periférica à gramática e ao próprio sistema de linguagem inglês (74) e “quasi-linguistic noise” (88). Definem-na como uma expressão representativa da emoção de um “modo vivo”, ou seja, apresentam-na como expressão mais pura da emoção, cujo valor depende do contexto e da entoação. São uma forma de expressão pura, “gritos instintivos”, “frases emocionais” (Cunha e Cintra, 397), “purely emotive words” (Quirk et al, 853). Frequentes sobretudo no texto oral, as interjeições são a forma mais simples e direta de exprimir uma emoção, pelo que acabam por ser muito presentes nas cartas aqui trabalhadas.

Devido ao seu carácter emotivo, subjetivo e altamente contextual, a tradução de interjeições pode revelar-se um desafio, uma vez que nem sempre é imediata a compreensão do significado da interjeição, ou qual seria o equivalente mais próximo na língua de chegada.

Texto de partida	Texto de chegada
Golly and whoooooeee!	Uau e iupiii!

Exemplo 8 - 17/12/1950

Texto de partida	Texto de chegada
Oho!, but wait, aha!	Ohoh! Mas espera, ahah!

Exemplo 9 - 17/12/1950

No E8 Cassady utiliza duas interjeições diferentes, “Golly”, uma interjeição que representa espanto e surpresa e “whoooooeee”, que representa alegria, numa aparente adaptação da

interjeição “whoopie” representativa de uma alegria exuberante. Em ambos os casos foi utilizada uma estratégia de tradução próxima do literal, mas mais normalizante, procurando os equivalentes mais próximos na língua de chegada, no caso “Uau” para representar espanto, e “iupiii” numa adaptação da interjeição “iupi”, à semelhança da adaptação feita no texto de partida.

No E9 foi também utilizada uma estratégia de tradução literal, devido à semelhança entre as duas línguas. As duas interjeições utilizadas foram mantidas, fazendo-se apenas uma adaptação à ortografia da língua de chegada e a aglutinação de duas interjeições iguais, “oh” passa a “ohoh” e “ah” passa a “ahah”.

Ao longo das cartas trabalhadas neste projeto, a interjeição que se repete mais vezes, num total de dez¹², é “oh”, que foi mantida na sua forma original, uma vez que a grafia é igual em ambas as línguas, bem como as emoções que pode representar.

4.3 ERROS ORTOGRÁFICOS, EXPRESSÕES ORALIZANTES E NEOLOGISMOS

A tradução de textos que contenham erros ortográficos leva novamente a um desafio para o tradutor. Existem diversas estratégias para lidar com isso, pode corrigir-se o erro, uma vez que mantê-lo poderá ser interpretado pelo leitor do texto de chegada como uma gralha, ou erro do próprio tradutor. Por outro lado, colocar uma nota de rodapé acaba por destacá-lo algo que não acontecia no texto de partida. Cabe então ao tradutor interpretar, tendo em conta o conhecimento que tem do autor, do texto de partida e do contexto em que ambos se inserem,

¹²Nesta contagem não estão incluídas ocorrências de “oh” quando presentes em locuções interjetivas como “Oh well”.

qual a natureza do erro. Este poderá ser uma gralha, fruto da ignorância do autor do texto de partida, ou um elemento estilístico.

Newmark recomenda que caso o tradutor perceba o erro como gralha ou desconhecimento do autor, proceda à correção do mesmo, deixando em aberto o que fazer noutras instâncias: “If the ‘unfindable’ word is established as a misprint, misspelling, misuse of words, rare spelling, etc., the deviation is normally ignored and the correct word is translated” (182). Esta recomendação abre as portas à questão de que por vezes é impossível determinar as diferenças entre gralha, intenção ou desconhecimento do autor, sendo responsabilidade do tradutor estudar o autor do texto de partida e outros textos seus de forma a poder tomar uma decisão editorial com conhecimento de causa. Aborda também outras questões que poderiam ser interpretadas como erros, como certos neologismos, ou expressões oralizantes.

No caso das cartas aqui trabalhadas, os erros ortográficos podem ser divididos entre gralhas, expressões oralizantes e erros propositados para efeitos estilísticos. Verificam-se igualmente neologismos criados através de processos de aglutinação, por vezes enquanto recurso estilístico e outras vezes enquanto linguagem mais coloquial/dialetal, representativa também da oralidade muito presente no texto de partida.

4.3.1 ERROS ORTOGRÁFICOS

Texto de partida	Texto de chegada
(...)145 hiway miles beyond here (...)	(...)a 233 quilómetros de autoestrada daqui (...)

Exemplo 10 – 03/02/1953

Texto de partida	Texto de chegada
Each day I decide to get hi and write Jack, instead, I just get hi (...)	Todos os dias decido ficar pedrado e escrever ao Jack, em vez disso, só fico pedrado (...)

Exemplo 11 – 06/05/1953

Os exemplos 10 e 11 servem para demonstrar os erros ortográficos que foram, no âmbito deste trabalho, considerados como gralhas ou erros deliberados, mas de menor importância, pelo que se optou por uma normalização da ortografia, procedendo-se à correção e afastando-se um pouco do tom usado pelo autor no texto de partida, de forma a não perpetuar uma gralha no texto de chegada. No E10, Cassady escreve “hiway”, onde se deveria ler “highway”, um erro que poderá ter derivado da forma como pronunciava a palavra, uma vez que a pronúncia de ambas é igual, ou sido propositado, uma vez que também é uma forma comum de abreviar a palavra por escrito, por meio de transcrição fonética.

No E11, “hi”, tem como base para o erro novamente a pronúncia da palavra (“hi” e “high”) e possivelmente também como forma de abreviatura e de escrita mais rápida e concisa. Neal acabou por usar uma outra palavra, com o significado de “olá”. Aquando da tradução, optou-se pela palavra “pedrado”, escrita corretamente.

Texto de partida	Texto de chegada
(...) just thought you'd like to know I ain't sopooke to anything resembling woman of female spieeceess.	(...)só achei que gostarias de saber que na falei com nada semelhante a uma mulher de femininas espessiariass.

Exemplo 12 – 03/02/1953

O exemplo 12 cabe numa outra categoria de erros ortográficos que ocorrem nas cartas trabalhadas neste projeto, a de erros propositados para efeitos estilísticos. No exemplo referido, tanto “sopooke” como “spieeceess”, são erros deliberados: “Sopooke” surge como uma grafia alterada de “spoke” e “spieeceess” como uma grafia alterada de “spieces”, em ambos os casos, a alteração na grafia serve para prolongar a palavra, dando-lhes ênfase, ao mesmo tempo que serve para uma infantilização da linguagem (ocorrência comum nas cartas dirigidas a Carolyn Cassady). Optou-se então por traduzir as expressões também com erros ortográficos, que resultassem numa mudança de tom semelhante à conseguida no texto de partida. “ain't sopooke”, foi traduzido por “na falei”, substituindo o erro ortográfico presente

no verbo no texto de partida, por um erro ortográfico na partícula negativa no texto de chegada. Por sua vez a expressão “spiececess” foi traduzida por “espeiiariass”, mantendo a repetição do primeiro “i”, a repetição da letra “s” no final da palavra, e acrescentando a substituição da letra “c” por um duplo “ss” reproduzindo a sibilância que é criada pela repetição desta consoante no final da palavra “spiececess” no texto de partida, que não seria retida no texto de chegada, caso se optasse por apenas repetir essa consoante no final da palavra “espeiiariass”.

4.3.2 EXPRESSÕES ORALIZANTES

A expressão oralizante surge diversas vezes nas cartas de Cassady, seja através de contrações, grafia alterada de palavras ou pela construção frásica, como já foi abordado no ponto 4.2. No caso presente, recai sobre as expressões que surgem sob a forma de erros ortográficos. Quirk et al abordam estes erros como representativos de um discurso muito informal, dando o exemplo do diálogo ficcional (142), remetendo-nos assim mais uma vez para o tom coloquial e oral de Neal.

Texto de partida	Texto de chegada
(...) I gotta give you one of my Hollywood flashbacks.	(...) por isso vou ter de te dar um dos meus flashbacks à Hollywood.

Exemplo 13 – 17/12/1950

Texto de partida	Texto de chegada
I gotta get going on plain facts and plans, I gottum all figured out (...)	Tenho de começar com simples factos e planos, tá tudo planeado (...)

Exemplo 14 – 08/01/ 1951

Nos exemplos 13 e 14 acima apresentados, o desafio principal prende-se com a expressão “gotta” e a variante “gottum”, Quirk et al descrevem a ocorrência desta expressão como uma contração típica da oralidade da expressão verbal idiomática “Have got to” (141):

In informal speech, the first word of HAVE *got to* and *had better* is often completely elided, (...) thus making it resemble a single modal auxiliary. This reduction is represented in very informal written style (eg in fictional dialogue) by the omission of 've, 'd, etc, and sometimes by the nonstandard spelling *gotta* (142)

A expressão “gotta” demonstra assim o tom informal e oral, típico daquilo que os estudiosos acima citados apelidam “diálogo ficcional”. No E14 houve numa primeira instância uma normalização, ao escolher traduzir por “vou ter de te dar”, perdendo assim um pouco do tom informal e oral do Texto de Partida. Procurou-se ao mesmo tempo compensar esta perda ao escolher traduzir “Hollywood flashbacks” por “flashbacks à Hollywood”, numa tentativa de representação de um tom mais próximo do original, através da “redução sintáctica da expressão *à moda de* (= *à maneira de, ao estilo de*)” (Cunha e Cintra, 157). No E14, esta contração ocorre com “gotta” e a sua variante “gottum”; na tradução optou-se por uma normalização da primeira ocorrência, uma vez que não foi possível encontrar um equivalente apropriado, enquanto na segunda ocorrência traduziu-se “gottum” pela abreviação do verbo “estar”, na terceira pessoa do singular do presente indicativo, “tá”, conseguindo assim um tom informal e oral no texto de chegada, muito próximo do utilizado no texto de partida.

4.3.3 NEOLOGISMOS

Um neologismo é qualquer palavra, morfema ou locução nova, bem como qualquer novo significado para uma palavra, morfema ou locução que aparece numa língua (Picone, 3). Os neologismos têm na sua maioria origem nas áreas técnicas, ao serem necessários para nomearem novos processos, teorias, produtos, tecnologias e matérias, mas são também frequentemente usados na literatura, incrementando a inventividade da língua. A formação

de neologismos ocorre de diversas formas, como empréstimos de palavras de outras línguas, aglutinação de palavras, ou derivações de palavras já existentes.

Os neologismos são um desafio para o tradutor. Newmark usa o exemplo de que há alguns anos se identificaram mais de trezentas ocorrências de neologismos em quatro edições seguidas de um jornal francês, e que mais de três mil neologismos são criados por ano em cada língua (140). A constante criação de neologismos e os contextos herméticos em que surgem, dentro de subculturas e grupos etários específicos, ou em áreas técnico-científicas altamente especializadas, podem tornar quase impossível o trabalho de interpretação do tradutor e a posterior tradução dos mesmos. Relativamente aos neologismos aqui trabalhados, num contexto literário Newmark defende que estes devem ser recriados:

In principle, in fiction, any kind of neologism should be recreated; if it is a derived word it should be replaced by the same or equivalent morphemes; if it is also phonaesthetic, it should be given phonemes producing analogous sound-effects. For this reason, in principle, the neologisms (...) must be re-created systematically and ingeniously, always however with the principle of equivalent naturalness in mind, whether relating to morphology (roots and inflexion) or sound (alliteration, onomatopoeia, assonance). (143)

Newmark defende uma recriação que respeite o neologismo que foi originalmente criado, seja pela morfologia do mesmo, que deve procurar o processo de derivação e flexão, ou pela fonologia do neologismo criado, tentando respeitar a sonoridade que o autor procurava obter com o neologismo utilizado. Sugere também algumas estratégias para traduzir estes neologismos: “If the word is verified as a neologism, the translator has the choice of various procedures (transference, new coinage, literal translation, general or cultural equivalent,

label) depending on various considerations (importance of referent, type of text, nature of readership)” (182). Vejamos agora quais destas estratégias foram utilizadas na tradução de neologismos presentes nas cartas de Cassady e o porquê da sua escolha.

Texto de partida	Texto de chegada
(...) so don't suspect I Meerschaumpipesmoke (...)	(...) portanto não suspeites que andei a cachimbar no Merschaum (...)

Exemplo 15 – 08/01/1951

Texto de partida	Texto de chegada
(...) and left that frosty fagtown to live in foggy Frisco.	(...) e saírem dessa homocidade enregelada para virem morar na enevoadada <i>Frisco</i> .

Exemplo 16 – 08/01/1951

Texto de partida	Texto de chegada
I am a blundering imageseeker who thrives on the ironic tricks my thoughts find on every side.	Sou um busca-imagens desajeitado que prospera nos truques irônicos que os meus pensamentos encontram em todo o lado.

Exemplo 17 – 03/07/1949

Texto de partida	Texto de chegada
We are both over aware of him thanks to Dostoyevsky, yet in this case, I sense that you've forgotten Dusty in the dream and are in the process of discovering him (the idiot) for yourself, as it were.	Estamos ambos bem cientes disso graças ao Dostoiévski, mas, neste caso, sinto que esqueceste o Dostó no sonho e ainda estás no processo de descobri-lo (ao idiota) por ti próprio, digamos assim.

Exemplo 18 – 07/01/1948

No exemplo 15, Cassady usa o neologismo “Meerschaumpipesmoke”, que foi criado através da aglutinação de três palavras distintas, “meerschaum”, “pipe” e “smoke”. Um “meerschaum pipe” é um cachimbo feito de um material chamado sepiolite, uma vez que em português esse tipo de cachimbo não é particularmente conhecido, nem existe um nome comum para ele, optou-se pela estratégia de empréstimo, mantendo o termo “Merschaum”, e pelo uso do verbo cachimbar, que reproduz o estranhamento causado pela expressão, mas permite ao leitor decifrar o sentido da expressão.

No exemplo 16, percebe-se de imediato a perda de aliteração que existia no texto de partida, pelo que houve o cuidado de manter o neologismo que Neal utiliza, “fagtown”. Com

o objetivo de denegrir a cidade onde Kerouac morava na altura, Cassady usa o termo pejorativo “fagtown”, que consiste na aglutinação de duas palavras, “fag” e “town”. Devido à simplicidade do termo, foi utilizada aqui uma estratégia de compensação, criando um novo neologismo, com base no criado por Cassady, mas respeitando as regras de formação de palavras da língua de chegada, tendo para tal sido traduzido “fag” como “homo” e “town” como “cidade”, pelo que se criou o neologismo “homocidade”.

O exemplo 17 recorreu a uma tradução literal, ainda que com o cuidado de procurar manter o tom presente no texto de chegada. Cassady criou o neologismo “imageseeker”, novamente através de um processo de aglutinação de duas palavras, “image” e “seeker”. A tradução de “image” foi feita pelo seu equivalente na língua de chegada “imagem” ainda que utilizando o plural “imagens”. Já o segundo elemento formador do neologismo, “seeker”, foi traduzido pela expressão “busca”, criando um neologismo baseado numa palavra já existente na língua de chegada, “busca-polos”, respeitando assim também as regras de formação de palavras. Quando utiliza este neologismo, Neal faz uma utilização mais cuidada da língua, com um objetivo estético literário, descrevendo um ímpeto criativo, no qual apresenta uma torrente de imagens que trabalha brevemente antes de continuar para outra, numa busca incessante; através da associação de “busca-imagens” ao termo “busca-polos”, consegue-se manter esta ideia de procurar a fonte destas imagens. Registe-se que o elenco e justaposição de imagens é um dos principais componentes do processo poético bat, nomeadamente de Allen Ginsberg, que no poema “A Supermarket in California”, o faz remontar a Walt Whitman: “What thoughts I have of you tonight, Walt Whitman (...) // In my hungry fatigue, and shopping for images, I went into the neon fruit supermarket, dreaming of your enumerations!” (44).

O exemplo 18 é o único neologismo destes quatro exemplos que apresenta um processo de formação diferente, consistindo numa abreviação carnhosa de um nome próprio.

A expressão “Dusty” (cuja tradução literal seria “poeirento”) é utilizada como alcunha para Dostoiévski, de forma a transmitir familiaridade com esse autor, e tem ainda como fator diferenciador o facto de “Dusty” ser também uma alcunha para um nome próprio comum nos EUA, “Dustin”. Aquando da tradução, não foi possível recorrer a uma tradução literal, uma vez que o resultado seria incompreensível, e optou-se por tentar recriar este neologismo através de uma adaptação do nome Dostoiévski de acordo com a ortografia da língua de chegada, “Dostó”. Desta forma, quis-se manter, ainda que parcialmente, a ambiguidade da alcunha de um nome comum, através do uso de “tó”, no final da palavra, que é frequentemente utilizado como alcunha do nome “António” na língua de chegada.

4.4 UTILIZAÇÃO DO CALÃO

A expressão “calão” é geralmente entendida como linguagem grosseira ou obscena, podendo também representar um registo de linguagem muito coloquial ou gíria de uma área técnica ou profissional específica. Para efeitos de estudo neste projeto, encaramos o calão como a linguagem “não padrão”, que desafia as normas culturais, sendo geralmente considerado como algo a evitar. Julie Coleman define “calão” (slang) da seguinte forma:

(...)our collective definition of slang (...): slang is informal, non-technical language that often seems novel to the user and/or listener, and that challenges a social or linguistic norm. It can also imply complicity in value judgements and thus play a performative role in defining personal or group identity. (7)

Como Coleman afirma, o calão é um desafio às normas sociais e linguísticas, é um ato de rebeldia, e desempenha um papel performativo, ajudando a caracterizar quem o usa e o grupo social em que se insere.

Existem, no entanto, diversas formas de definir o calão, como descreve Mattiello em *Introduction to English Slang: A Description of its Morphology, Semantics and Sociology*: a sociológica, que o define como um meio de identificação e coesão social dentro de um grupo; a estilística, que o define como palavras que estão abaixo do nível estilístico neutro da linguagem, constituindo uma variação linguística; a linguística, que o vê como uma variante ou inovação lexical. No âmbito lexicográfico, o calão tende a ser visto como um discurso restrito de subgrupos distintos ou marginais da sociedade, sendo um tipo de vocabulário não convencional caracterizado principalmente pela informalidade (31-32).

No caso de Neal Cassady, é recorrente a utilização de calão, justificável em parte pela oralidade e informalidade presente nas suas cartas, e pela emotividade das mesmas, mas também muito como forma de expressar rebeldia e inconformidade com a língua padrão.

Hilaire Belloc, aqui citado a partir de *Translation Studies*, de Susan Bassnett, entre as suas seis regras para um tradutor de prosa, trata sobre a tradução de intenções.

“The translator must render ‘intention by intention’, bearing in mind that ‘the intention of a phrase in one language may be less emphatic than the form of the phrase, or it may be more empathic’. (...) in the translation of ‘intention’, it is often necessary to add words not in the original ‘to conform to the idiom of one’s own tongue’. (116-17)

Belloc na citação acima indica ser necessário ter cuidado com a intenção das expressões no texto de partida, de forma a conseguir recriá-la, ao invés de as reduzir ao ridículo e perder a sua intenção, através de uma tradução demasiado literal, tendo o tradutor a liberdade de acrescentar palavras ao texto de chegada que permitam manter a intenção. Apesar de

discutível no tocante ao problema de intenção em literatura¹³, esta regra de Belloc é de especial importância aquando da tradução de calão, devido à diversidade de expressões próprias da língua de partida que não têm lugar ou sentido na língua ou cultura de chegada. Landers segue esta linha de pensamento e defende fortemente a necessidade de o tradutor ser fiel ao tom e ao registo utilizado pelo autor do texto de partida, uma vez que alterá-lo é uma forma de censura, que pode resultar numa interpretação totalmente diferente do texto de chegada.

What you cannot do is apply your own standards of decency and morality, or those of any hypothetical audience, to the task. This would be as unjustifiable as ‘improving’ the SL text. Bowdelerization as a common approach to ‘improper’ texts may be a thing of the past, thankfully, but the danger of self-censorship still exists. A prissy or sanctimonious translator, or an unscrupulous

¹³ A questão da intenção de um texto literário e da sua relação com o autor do mesmo foi abordada em diversas teorias, mas é inegável a existência de uma intenção no texto literário ainda que a interpretação da mesma seja aberta. Boase-Beyer, apresenta-a como uma necessidade do tradutor ao encarar um texto literário: “(...)It was the coming together of intention and communication in our history that made art possible, then to deny intention would be to interpret artistic signs as being on a level with natural ones or traces left by animals. This cannot be how a translator views a source text. The sense of the intention behind a text, though, may be vague, and, if it is a literary text, will by definition be open ended. For a literary source text we may want to frame that intention as being to create a text which does what literature does – to secure the reader’s engagement with it – rather than as something personal and more specific.” (34)

one, can totally skew the TL reader's perception of a writer; as translators we do not have that right. (151)

O tradutor tem de abdicar dos seus padrões de decência e moral, bem como abster-se de alterar o texto de chegada, sem receios de ferir suscetibilidades do leitorado hipotético. O tradutor não pode ser nem puritano nem ordinário, devendo encontrar um equilíbrio que respeite o tom do texto de partida. Para isso, Landers apresenta três estratégias para traduzir calão: Equivalência Emocional, Seletividade e Correspondência. Respeitando esta abordagem, vamos ver então alguns exemplos na tradução das cartas de Cassidy.

4.4.1 EQUIVALÊNCIA EMOCIONAL

Texto de partida	Texto de chegada
(...) and if the fucking thing is worth any money that's great (...)	(...) e se essa merda vale algum dinheiro, ótimo (...)

Exemplo 19 – 17/03/1951

Texto de partida	Texto de chegada
(...) and is why I fuck the dog about letters.	(...) e é por isso que ando a coçar o cu pelas esquinas em vez de tratar das cartas.

Exemplo 20 – 17/03/1951

Os exemplos 19 e 20, são demonstrativos da estratégia a que Landers chama Equivalência Emocional, ou seja, em vez de cair na armadilha de traduzir por equivalentes literais, deve-se tentar encontrar expressões que expressem o mesmo sentimento, para não cair no ridículo: *“Emotional, not literal, equivalents. With the exception of the two top-dog four-letter words in English (one copulative, the other scatological), which seem to occur in every language, trying to translate profanity literally leads to awkward, if not ridiculous, results. (151)”*. Apesar de Landers dar como exemplo exceções que ocorrem em todas as línguas – “fuck” e “shit”, achando-se o primeiro repetido nos exemplos referidos – é de salientar que, neste caso, a

tradução do mesmo pelo seu equivalente literal na língua de chegada não é aplicável sem gerar uma tradução incompreensível.

No caso do exemplo 19, o equivalente literal não é comparável à versatilidade da palavra “fuck” na língua de partida que, para além de ter uma força muito mais reduzida, pode ser, através da variante “fucking”, utilizada em qualquer parte de uma oração, dando um tom de exasperação e irritabilidade, que não se manteria caso se optasse pela expressão “foda-se” ou a sua variante verbal “fodido” (talvez fosse possível se fosse utilizada uma variação existente predominantemente no português do Brasil, “foda”). Desta forma, optou-se por um equivalente emocional, mais corrente na língua de chegada, traduzindo-se a expressão “fucking thing” por “merda”. Já no exemplo 20, sendo “fuck the dog” uma expressão do calão consagrada, incluída no *The Routledge Dictionary of Modern American Slang and Unconventional English* com a definição “to idle instead of working” (406), se fosse usada a tradução “foder o cão” ou alguma variante, não seria uma expressão natural, para além de não ser semanticamente compreensível no texto de chegada. Assim optou-se pela tradução “ando a coçar o cu pelas esquinas”, incluída no *Dicionário Aberto de Calão e Expressões Idiomáticas*¹⁴ com a definição “sem fazer nada, ser preguiçoso, ter preferência por não trabalhar e andar na vadiagem” (9). Desta forma foi usada uma expressão culturalmente aceite pela língua de chegada, que mantém parcialmente a conotação sexual, através da

¹⁴ O *Dicionário Aberto de Calão e Expressões Idiomáticas* é um projeto da autoria de José João Almeida, professor auxiliar da Universidade do Minho, descrito pelo mesmo como sendo “simultaneamente um exercício de linguística, de linguagens de programação e de PERL.” Está disponível para consulta no seguinte endereço:
<http://natura.di.uminho.pt/~jj/pln/calao/dicionario.pdf>

utilização da palavra “cu”. Utilizou-se aqui uma mudança de tropo (Chesterman, 105), sendo que ambas as expressões são metáforas para a ação de não fazer nada, mas recorrem a imagens distintas, mantendo uma conotação sexual, ainda que esta seja mais fraca no texto de chegada.

4.4.2 SELETIVIDADE

Texto de partida	Texto de chegada
At first the mother of this frantic fucking filly confided in me (...)	A princípio a mãe desta fêmea fanática por sexo confiava em mim (...)

Exemplo 21 – 17/12/1950

Texto de partida	Texto de chegada
(...) I will crowd the shit out of my busy day (...)	(...) vou encher ainda mais o meu dia ocupado (...)

Exemplo 22 – 17/03/1951

Os exemplos 21 e 22 representam a utilização da estratégia de Seletividade de Landers, que trata da opção da omissão de determinados termos, quando considerada necessária a sua omissão para manter a naturalidade do texto de chegada, conforme o enunciado:

Selectivity. Not every occurrence of profanity in the SL text has to be translated.

At times a zero-translation is the only way to make an utterance sound natural; let your ear and sense of rhythm be your guide. Further, where the SL has a single term and the TL several, don't be afraid of variation. (152)

Nem sempre é necessária a tradução do calão, sendo por vezes a sua omissão a melhor escolha, desde que a motivação dessa escolha tenha como objetivo manter o tom e a naturalidade do texto de chegada, e não a censura ou normalização do mesmo. É importante perceber esta distinção, sendo o intuito desta estratégia obter um texto de chegada mais orgânico, evitando sobrecarregar o texto de chegada e para que este possa “soar” natural. Landers acredita na intuição auditiva do tradutor e acrescenta imediatamente a seguir a ideia

de variedade na tradução de calão, se a língua de chegada tiver mais equivalentes da expressão utilizada no texto de partida.

No exemplo 21 foi omitida a expressão “fucking”, que de acordo com o *Dictionary of Modern American Slang*, quando utilizada enquanto advérbio ou adjetivo, tem um valor intensivo para captar o receptor: “used as an attention-getting intensifier” (407). Uma vez que na língua de chegada não existe uma expressão equivalente que seja tão neutra (ou, neste caso específico, que carregue a mesma carga sexual, mantendo o efeito intensificador), optou-se pela omissão da mesma. No caso do exemplo 22, a expressão “the shit” é utilizada também enquanto intensificador, pelo que o uso de uma expressão com significado equivalente, mas sem pertencer ao calão, na língua de chegada, consegue não se afastar demasiado do tom do autor, e permite manter a naturalidade do discurso, com o uso da expressão “ainda mais”.

4.4.3 CORRESPONDÊNCIA

Texto de partida	Texto de chegada
(...) I just was able to, by bending the tough metal bar the slightest cunthair (...)	(...) lá fui capaz, dobrei a dura barra de metal um pintelhinho (...)

Exemplo 23 – 17/12/1950

Texto de partida	Texto de chegada
And don't give me (you better, you bastard) any more wonderful bullshit , you giggling cuntlapper (...)	E não me venhas (é melhor, seu sacana) com mais merdas maravilhosas, sobre as minhas tentativas de cartas, seu lambe-conas sorridente (...)

Exemplo 24 – 08/01/1951

Landers aconselha a que se utilize no texto de chegada, sempre que possível, a expressão de calão culturalmente correspondente à que se encontra no texto de partida. Quando tal não é possível, o tradutor deve utilizar uma das estratégias anteriormente apresentadas: “**Correspondence**. It's hard to say which is worse: adding profanity where none exists or making scabrous language more decorous for fear of giving offence.” (152). Traduzindo para

bom português, nem oito nem oitenta, deve procurar-se um equilíbrio e ser fiel ao tom e registo que o texto de partida apresenta.

No exemplo 23 foi possível manter uma correspondência direta entre a expressão utilizada no texto de partida e a do texto de chegada, uma vez que a imagem é comum a ambas as linguagens e culturas; desta forma, “slightest cunthair” foi traduzido por “pintelhinho”, mantendo a expressão principal intacta, recorrendo a um sufixo diminutivo e omitindo assim a palavra “slightest”, para tornar o discurso mais próximo da oralidade na língua de chegada. O exemplo 24 apresenta três expressões do calão, “bastard”, “bullshit” e “cuntlapper”¹⁵, que foram traduzidas utilizando diferentes estratégias. “Bastard” foi traduzido pelo seu equivalente emocional, “sacana”, uma vez que a opção “bastardo” (o seu correspondente direto) não resulta na língua de chegada, pois, apesar de ser compreensível, não é comum nem natural. “Bullshit” foi traduzido pelo seu equivalente emocional, uma vez que na língua de chegada a expressão “merda de boi” não é usual; assim, optou-se pelo plural de “merda”, que tende a ser utilizado na língua de chegada como coisas sem sentido, desnecessárias. Só a expressão “cuntlapper” foi traduzida pelo seu correspondente direto, no caso a expressão “lambe-conas”. Demonstra-se assim o que Landers afirma, apesar de o ideal ser a correspondência, amiúde é necessário recorrer a outras estratégias como a equivalência

¹⁵ Definições de acordo com o *The Routledge Dictionary of Modern American Slang and Unconventional English*:

“Bastard” – “*noun* - a despised or disrespected person; a derogatory insult or challenging form of address to someone considered objectionable” (49)

“Bullshit” – “*noun* – nonsense” (140)

Cuntlapper – “*noun* - a person who performs oral sex on a woman” (260)

emocional ou a seletividade, para poder alcançar uma tradução que seja fiel ao tom e registro do autor, sem exacerbar ou censurar o calão.

4.5 FIGURAS DE ESTILO

Heinrich Lausberg na sua obra *Elementos de Retórica Literária* apresenta-nos a ideia de retórica, como um sistema de artifícios utilizados pelo orador para obter diversos efeitos.

A retórica é um sistema mais ou menos bem elaborado de formas de pensamento e de linguagem, as quais podem servir à finalidade de quem discursa para obter, em determinada situação, o efeito que pretende (...). Estas formas podem ser reconhecidas e denominadas também com determinada terminologia, pelo retor escolar (...). (76)

Durante a análise dos diversos artifícios de linguagem e pensamento a que um orador pode recorrer, Lausberg refere-se a figuras, *ordo artificialis*, que caracteriza como alterações artísticas da situação normal.

Trata-se de figuras, p. ex., se a sucessão dos acontecimentos (...) não corresponder à sucessão histórica dos acontecimentos (...) ou se a sucessão das partes da frase não for linguisticamente usual (...). As figuras aparecem como figuras de pensamento e figuras de palavra (...) e têm como efeito um estranhamento (...), que excita a atenção e é um antídoto contra o tédio (...), mas que, por outro lado, enfraquece a credibilidade (...). (96)

As figuras de que nos fala Lausberg, são as chamadas figuras de estilo, ou recursos estilísticos. Lausberg divide estes recursos em figuras de pensamento e de palavra, apesar de considerar que ambas têm o mesmo efeito de estranhamento no público.

Neal Cassady, apesar das suas afirmações de espontaneidade e improviso no modo de escrever, utiliza nas suas cartas inúmeras figuras de estilo. Estas figuras de estilo podem ser vistas como um indicador do valor literário das cartas de Cassady, uma vez que revelam haver nas mesmas um esforço superior ao meramente comunicativo de missivas entre amigos, entrando no campo literário. Tal valor literário é reforçado por Boase-Beyer que salienta as figuras de metáfora, ambiguidade e repetição:

In addition, the style of a literary text involves the use of such figures as metaphor, ambiguity, and repeated patterns. These figures may be present in any type of text but they will often be less frequent, less complex and less subtle in non-literary texts. Such figures or devices will interact with other principles governing the form of certain texts: repetition will have a more obvious link to position in a text such as a poem which is written in lines. The translation of such devices will generally demand greater care in a literary text than in a non-literary text. (30)

Como se percebe pela citação acima, a presença de figuras de estilo, quando ocorre de forma frequente, complexa e marcada, revela valor literário num texto. Ao deparar-se com estes recursos estilísticos, torna-se necessário, pela parte do tradutor, um maior cuidado do que se fosse um texto não literário.

Num processo de tradução, as figuras de estilo requerem, pois, especial atenção. Desta forma é necessária uma correta identificação para conseguir mantê-las. Boase-Beyer sublinha a importância de uma leitura dinâmica do texto de partida, para uma tradução bem sucedida, no que concerne à interpretação e manutenção do estilo do autor do texto de partida.

(...)the process of reading a source text is not something which involves analyzing all details of content and style until a meaning is got at and then

stopped, and the (uncontroversial) meaning transferred through translation into another language (or medium, if it is intralingual translation). On the contrary, if reading is a dynamic, active, participatory, open-ended process, where a text has to “mean whatever it can – to any reader” (Hughes 1994:261), then reading is unlikely, in translation practice, to be clearly separated from the act of recreation in another language. (32-33)

O tradutor não pode separar a leitura do texto de partida da intenção de tradução para a língua de chegada. A interpretação dos múltiplos sentidos e interpretações presentes no texto de partida, nunca deve parar. Uma vez que cada leitor poderá obter diferentes interpretações de um mesmo texto literário, cabe ao tradutor tentar manter a riqueza e multiplicidade no texto de chegada, através de uma leitura dinâmica, contínua e integrada no processo de tradução.

Neste capítulo, vamos abordar os principais desafios e quais as estratégias usadas na tradução das figuras de estilo presentes na correspondência traduzida de Neal Cassady. Vamos seguir a divisão proposta na *Gramática do Português Moderno* dividindo estes recursos em três níveis: o nível fónico, relativas aos sons, o nível sintático, relativas à sintaxe, e o nível semântico, relativas ao sentido (Pinto et al., 222-233).

4.5.1 NÍVEL FÓNICO

A - ALITERAÇÃO

A aliteração é uma figura de estilo de nível fónico, é um “processo que consiste na repetição intencional dos mesmos sons consonânticos.” (Pinto et al., 222), Lausberg define a aliteração nestes termos: “A igualdade sónica de princípios de palavra (...) ou, por assim dizer, anáfora de partes de palavra, tem como resultado a figura de aliteração.” (214). Cassady tem um gosto

especial pela utilização desta igualdade sónica, como o mesmo refere na sua carta de 17/03/1951,

While I'm at it, about my alliterations with words: why shit man, I know all about that old stuff you went to all the trouble to lay down to me, and I appreciate it and realize you know all about everything I could possibly ever put to you, but I like their naivete and play with them (...) (1,2)

Cassady considera as aliteraões como um jogo de palavras, um pequeno vicio e prazer a que cede quando escreve. Este jogo de palavras, através da repetição do som consonântico, é talvez a figura de estilo a que Cassady mais vezes recorre, existindo diversos exemplos disso mesmo nas suas cartas. Numa tradução, as figuras de estilo de nível fónico serão provavelmente das mais desafiantes, uma vez que obrigam à criatividade do tradutor, de forma a conseguir manter esse efeito fonético sem sacrificar o conteúdo semântico e o tom do texto de partida. Foram selecionados para efeitos de análise dois excertos particularmente relevantes pela extensão e quantidade de aliteraões existentes nos mesmos.

Texto de partida	Texto de chegada
Unfold the blasted blanket, unhinge the bloody gates, disperse the billowed drifts, make bellows blow piled coals, pour laden ladles, launch leviathans, roaring ranges rake the pale paste of pallid pals, dispelled is Eastern gloom, nullified is accursed weather, belittled is frostbitten feet, frozen fingers, frigid face, chilblained children of chance, cripples caste, chosen chum commutes, travelers of twisted trails, tasters of tempting trips, tantalized tipplers trooping to triumphant trash, truck tour thru tanktowns, torn tits toddlers to tough thugs they tumble toward their torturous trials, totaling the take, the trying tribulations, the tepid tops, the terrible tomfoolery, the tendency to torrid trembling, twitches, tricks, troubles, troubles, troubles, troubles, troubles, troubles, troubles, troubles, dollarless drips dropping dimpled dingleberries deep down dipping dolleyseats madden	Desfraldem as mantas rasgadas, arrombem a porra dos portões, dispersem as jangadas inchadas, façam os foles soprar as brasas empilhadas, despejem o pó às pazadas lancem os leviatãs, fornos rugindo arrastam a pálida pasta de pálidas pessoas, desfeita está a melancolia Oriental, anulado está o amaldiçoado tempo, desprezados estão os pés queimados pelo gelo, dedos congelados, faces enregeladas, filhos do fado com frieiras, aleijadinhos alienados, tipo escolhido vai para o trabalho, caminhante de confusos caminhos, provadores de provocantes passeios, atazanados alcoólicos avançam para a triunfante lixeira, camiões cruzam curiosas cidades, bebés mamões de mamas correm até bandidos durões em direção aos seus torturantes julgamentos, juntando tudo, as árduas tribulaões, os tépidos topos, as terríveis tolices, a tendência para tórridos tremores, tiques, truques, chatices, chatices,

monologues made, modern madcaps mocking money, milady makes me messy.	chatices, chatices, chatices, chatices, chatices, chatices, pingas pobretanas precipitam parvos com covinhas banhando profundamente carrinhos de bonecas enlouquecidos monólogos são proferidos, malucos modernos menosprezam a massa, a madame faz-me massa.
---	---

Exemplo 25 – 08/01/1951

Texto de partida	Texto de chegada
Frantic Frisco, yes, frenzied Frisco, yes, Fateful Frisco. Frisco of frivolous folly; Frisco of fearful fights. Frisco of Fossilization. Frisco: Fully Fashioned Fate.	Frenética Frisco, sim, febril Frisco, sim, fatídica Frisco. Frisco de folia frívola; Frisco de fóbicas confusões. Frisco de Fossilização. Frisco: Fado Factualmente Formado.

Exemplo 26 – 03/07/1949

O exemplo 25 trata-se sobretudo de um exercício experimental, literário e criativo de Neal, em que a forma e a estética se sobrepõe à mensagem, como o próprio explica no início do parágrafo seguinte “I’ve wasted 19 3/4 minutes on above paragraph for no reason, whatsamatterme?”. Neste excerto temos aliteraões com os seguintes sons consonânticos [‘b] (seis ocorrências), [‘l] (quatro ocorrências), [‘r] (três ocorrências), [p] e [‘p] (seis ocorrências), [f] e [‘f] (seis ocorrências), [‘tʃ] e [tʃ] (cinco ocorrências), [‘k] e [k] (três ocorrências), [‘t] e [t] (quarenta e seis ocorrências), [ð] (10 ocorrências), [‘d] e [d] (nove ocorrências) e [‘m] e [m] (onze ocorrências). Como se pode perceber por este breve levantamento, o foco destas aliteraões está nos sons consonânticos [‘t] e [t], [‘m] e [m], [ð] e [‘d] e [d]. Aquando da tradução deste excerto, que foi objeto de inúmeras revisões e alterações, rapidamente se percebeu que para manter alguma fidelidade ao conteúdo semântico do texto de partida (que apesar de ser um exercício literário mantém sentidos discursivos e campos semânticos específicos) não seria possível manter todas as aliteraões no texto de chegada. Desta forma procurou-se alcançar um equilíbrio, mantendo o máximo de aliteraões, sem perder por completo o sentido do texto de partida. Houve para tal um

especial foco nas aliteraões com ['p] e [p] (dezanove ocorrências), ['t] e [t] (vinte e seis ocorrências), [f] e [f] (oito ocorrências) e ['m] e [m] (oito ocorrências). Como estratégias de compensação, no texto de chegada as aliteraões surgem não apenas no início, mas também no interior das palavras, contrariamente ao que acontece no texto de partida em que as aliteraões ocorrem maioritariamente no início das palavras, e também recorrendo a assonâncias, “Processo que consiste na repetição intencional dos mesmos sons vocálicos.” (Pinto et al, 222), como o uso de “(...) atazanados alcoólicos avançam (...)” ou “camiões”, “mamões”, “durões” e “tribulaões”.

O exemplo 26 apresenta a figura de aliteração, sendo que neste caso ocorre apenas na repetição da fricativa [f]. O facto de ser utilizada apenas a repetição de um som tornou mais fácil a utilização desta figura de estilo no texto de chegada: através de uma estratégia de paráfrase, quis-se manter os sentidos possíveis do texto e dar especial atenção à forma, permitindo uma certa liberdade criativa ao tradutor. No texto de partida existem vinte e uma repetições de [f], foi possível manter-se dezoito ocorrências no texto de chegada.

B - ASSONÂNCIA E RIMA

A assonância é uma figura de estilo muito semelhante à aliteração, só que repete sons vocálicos em vez de sons consonânticos; é um “[p]rocesso que consiste na repetição intencional dos mesmos sons vocálicos”. A rima depende da assonância, sendo um “processo que consiste na correspondência de sons em lugares determinados dos versos. A rima é, na realidade, uma espécie de assonância.” (Pinto et al, 222-23), Lausberg define a rima como “[h]omoeoteleuton (...) consiste na igualdade sónica dos fins (acentuados ou não) das últimas palavras (e muitas vezes, suplementarmente, ainda de outras palavras) das partes do isocolo

(...) – Na poesia novilatina foi introduzida esta figura como «rima».” (214-215). Desta forma, para efeitos práticos irão ser aqui abordadas de forma conjunta.

Cassady recorre diversas vezes a estas figuras aquando da redação das suas cartas, tanto pelos seus efeitos estético-literários, como pelos efeitos expressivos das mesmas, pelo que estas surgem principalmente nas cartas dirigidas a Carolyn, nas quais Neal expressa de forma mais explícita as suas emoções.

Texto de partida	Texto de chegada
(...) yoo-hoo you, I'll be thru, but till I do I'm blue for you	(...) iuu-uu tu, vou ter contigo, mas por agora sinto tristeza e saudades de tu

Exemplo 27 – 03/02/1953

Texto de partida	Texto de chegada
I'm so hi I could cry, I could die, I could buy a good why? So I'll cry & I'll try but can say only goodbye. Not goodbye, but so long until tomorrow.	Estou tão pedrado, podia chorar, podia finir, podia comprar uma boa razão? Portanto vou chorar e vou tentar, mas só consigo acenar um adeus. Não adeus, mas até amanhã

Exemplo 28 – 03/02/1953

Texto de partida	Texto de chegada
(...) my stupidity of former years, when your tears filled my ears with the fears that my dears would be lost thru the years if my beers were but beers instead they were leers at my seers & my peers were forgivenst of my sneers & my jeers of their years, oh my dears	(...) na minha estupidez dos outros anos, quando as tuas lágrimas enchiam os meus ouvidos com medos que os meus amores se perdessem pelos anos se as minhas cervejas não fossem só cervejas, mas antes fossem lascivos olhares aos meus profetas e os meus pares perdoassem os meus zombares e os meus vaiares dos seus anos, oh meus amores!

Exemplo 29 – 03/02/1953

No exemplo 27, existe uma assonância, que também pode ser considerada rima, com o som [u] que se repete em “yoo-hoo”, “you” (duas ocorrências), “thru”, “do” e “blue”. Houve a tentativa de conservar o máximo de repetições do mesmo som, [u], “iuu-uu”, “tu”, “contigo”, “sinto”, e de um som próximo [ow] “vou”, mantendo assim cinco das seis assonâncias do texto de partida, apesar de só haver três repetições da rima com “iu-uuu”, “tu” e “sinto”.

No exemplo 28, Cassady faz uso da assonância e da rima baseadas no som [aɪ], com as palavras “I” (seis ocorrências), “hi”, “cry” (duas ocorrências), “die”, “buy”, “why”, “try” e

“goodbye” (duas ocorrências). No texto de chegada quis-se manter uma assonância e rimar com o som [ar], utilizando para isso o infinitivo dos verbos “chorar” (duas ocorrências), “finar”, “comprar”, “tentar” e “acenar”. Neste caso, recorreu-se a uma estratégia de compensação: uma vez que foi perdida a rima e assonância do texto de partida, procurou-se uma outra que pudesse resultar, mantendo o sentido no texto de chegada e também a abundância de verbos no infinitivo no texto de partida. Utilizou-se também uma estratégia de paráfrase, fazendo uma mudança de ação relativa à expressão “say only goodbye”, onde se conservou o sentido, mas alterou-se a ação, para “só consigo acenar um adeus”.

O exemplo 29 faz uso da assonâncias e rima através do som [ɪrz] em “years” (três ocorrências), “ears”, “fears”, “dears” (duas ocorrências), “beers” (duas ocorrências), “seers”, “peers”, “sneers” e “jeers”, e do som próximo [ɛrz] em “tears” e “leers”. Na tradução, devido à construção frásica complicada, com ausência de qualquer tipo de pontuação, procurou-se tentar manter o sentido do texto de partida e em consequência perderam-se grande parte das assonâncias e rimas presentes. Mantiveram-se as repetições existentes no texto de partida, como “amores”, ou “cervejas”, bem como rimas, através da assonância com o som [a.ri:] em “olhares”, “pares”, “zombares” e “vaiares”. Houve alguma perda de expressividade neste exemplo, resultado de uma normalização do texto, e pela incapacidade de recriar todas as rimas e assonâncias presentes no texto de partida.

4.5.2 Nível Sintático

A - Elipse

A elipse já foi tratada anteriormente neste trabalho, no ponto 4.2.1, enquanto elemento oralizante presente nas cartas aqui trabalhadas. É uma figura de estilo a que Cassady recorre frequentemente, que “[c]onsiste na omissão de uma palavra ou palavras (ou até de uma frase)

que se subentende(m) com maior ou menor facilidade. É frequente na linguagem falada” (Pinto et al 223). Esta breve definição serve também para reforçar novamente o uso desta figura de estilo na linguagem falada. Lausberg divide esta figura em duas vertentes principais, “[a] elipse gramatical, empregada sem evidente função expressiva (...), a qual é um desvio da sintaxe normal (...)” e “[a] elipse retórica empregada com evidente função expressiva (...) a qual é uma figura de pensamento (...) e muitas vezes é expressa pela elipse gramatical. (...)”; apesar desta classificação, Lausberg admite que “[o]s limites são pouco nítidos” (197).

B - Polissíndeto

O polissíndeto é uma figura de estilo a que Cassidy também recorre bastante na escrita das suas cartas, resultante do seu estilo rápido, direto e improvisado. Esta figura é descrita por Lausberg nos seguintes termos:

(...) o *polysyndeton* (...[port. polissíndeto]), que consiste na estrutura sindética de membros coordenados, de sorte que são respectivamente acompanhados por uma conjunção de significado igual (e, na maior parte dos casos, de igual corpo de palavra) o primeiro e o segundo membros, quando se trata de dois membros (...) e, quando se trata de mais de dois membros, todos os membros, sem que se tenha de incluir necessariamente o primeiro membro (...) (175)

Ou seja, trata-se da utilização repetida e sequencial de orações coordenadas com uma conjunção de significado igual. Neal recorre com frequência a esta figura de estilo, especialmente através da utilização do elemento de ligação “and” ou a sua forma abreviada “&”.

Texto de partida	Texto de chegada
I may become more rational & less upset & unnerved	(...) me possa tornar mais racional e menos perturbado e enervado pelo choque emocional de ter regressado.

Exemplo 30 – 14/03/1947

Texto de partida	Texto de chegada
I waited until no one was in sight then dashed down the walk to the alley and leaped up and grabbed the handy drainpipe of a garage and pulled myself up.	Esperiei até não estar ninguém à vista e corri pelo passeio até ao beco e de um pulo agarrei o cano de algeroz de uma garagem que estava mesmo à mão e subi a pulso.

Exemplo 31 – 17/12/1950

O uso do polissíndeto e das orações coordenadas que o compõe transmite um efeito semelhante tanto na língua de partida como de chegada, uma noção de pressa, improvisação e algum descuido com a expressão escrita, uma vez que se trata de uma forma de simplificação das orações, ao mesmo tempo que dá o efeito de enumeração e velocidade ao discurso. Por esse motivo, optou-se por manter a sua utilização no texto de chegada. No exemplo 30, Neal faz uma simples enumeração dos efeitos psicológicos que uma ação teria sobre si, utilizando para tal o elemento de ligação “&”, uma forma comercial e abreviada da expressão “and”. Uma vez que manter o símbolo “&”, o “e comercial”, causaria um estranhamento desnecessário no texto de chegada visto que este símbolo não constitui para nós uma abreviatura, optou-se por não o manter no texto de chegada. De igual forma o uso de “&” no texto de chegada iria contra o princípio e propósito da sua utilização no texto de partida, o de simplificar, abreviar e tornar mais rápida a escrita da carta, uma vez que na língua de chegada a sua utilização se torna mais complexa (tanto a nível de escrita como de leitura) quando comparada com a utilização da conjunção coordenativa “e”.

No exemplo 31, a conjunção “and” foi traduzida pelo seu correspondente direto na língua de chegada “e”, uma vez que essa tradução ajuda a manter o registo utilizado pelo autor do texto de partida, bem como o ritmo frenético com que descreve as ações que se sucedem na história que descreve.

C - Repetição

A repetição é uma figura de estilo encontrada amiúde na literatura Beat, como se percebe nas obras de Kerouac e Ginsberg. Cassady é um bom exemplo da utilização deste recurso.

A repetição do igual (...) é a colocação repetida, dentro do discurso, de uma parte frásica que já fora empregada. Serve assim à *amplificatio* (...) afectiva. (...)

As figuras de repetição detêm o fluir da informação e dão tempo para que se «saboreie» afectivamente a informação apresentada como importante.

(Lausberg, 166)

Esta descrição de Lausberg condiz perfeitamente com a utilização que Cassady faz deste recurso, como uma forma de permitir saborear afetivamente a informação apresentada. No seu discurso corrido, a possibilidade desta pausa, baseada na repetição de uma mesma palavra ou expressão, obriga o leitor a repensar a leitura da palavra e a importância que tem no texto.

Texto de partida	Texto de chegada
Immediately, immediately, immediately, immediately, not tomorrow, you hear, you lazy lout, but right now, YOU GET JOB!	Imediatamente, imediatamente, imediatamente, imediatamente, imediatamente, não amanhã, estás a ouvir seu palhaço preguiçoso, mas agora mesmo, ARRANJA TRABALHO!

Exemplo 32 – 08/01/1951

Texto de partida	Texto de chegada
I come up with but one word: Glad, Glad, Glad, oh, so damn Glad, Gee, I feel so Glad. I'm Glad.	Só consigo pensar numa palavra: Feliz, Feliz, Feliz, oh, tão tão Feliz, Fogo, sinto-me tão Feliz. Estou Feliz.

Exemplo 33 – 03/07/1949

No que concerne à tradução deste recurso estilístico, optou-se por tentar ser fiel ao máximo, repetindo-o no texto de chegada sempre que ele se apresenta no texto de partida. Por se tratar de um recurso expressivo que tem um efeito semelhante em ambas as línguas e que em ambas causa interferência e alteração à norma gramatical, foi fácil a manutenção do

mesmo, como se percebe nos exemplos 32 e 33, evitando a mudança de tropo descrita por Chesterman¹⁶ como uma das estratégias para a tradução de recursos de estilo.

D - Paralelismo

O paralelismo é mais uma figura de repetição. Quando utilizado por Cassady, demonstra novamente o uso consciente e deliberado de recursos estilísticos na sua escrita, reforçando o carácter literário das suas cartas, como indica também Boase-Beyer anteriormente citada. Este recurso é dividido por Lausberg em dois grupos, sendo o primeiro “[o] «paralelismo grande» («paralelismo exterior») consiste na correspondência da sucessão linear das proposições (principais ou subordinadas e relacionadas, entre si, semanticamente) dentro de um grupo frásico ou de um período”. O segundo é assim definido: “[o] «paralelismo pequeno» («paralelismo interior») consiste na correspondência (mais ou menos exacta) da sequência linear de palavras, correspondentes sintácticamente, dentro de vários grupos de palavras ligados semânticamente entre si (...)” (208). Ou seja o paralelismo (grande ou pequeno) é a repetição de uma estrutura no texto, no grande a nível semântico e no pequeno a nível sintático. O exemplo que iremos em seguida abordar cabe nesta segunda categoria.

Texto de partida	Texto de chegada
I walked a block or so and saw a 38 Buick at the curb, got in, picked up Bill the corner and we were off again. (...) I dashed up, got in and picked up Bill and we were off for Denver.	Andei para aí um quarteirão e vi um Buick de 38 no passeio, entrei, apanhei o Bill na esquina e fomos embora outra vez. (...) Corri, entrei e apanhei o Bill e fomos embora para Denver.

¹⁶ Chesterman, em *Memes of Translation: The Spread of Ideas in Translation Theory*, apresenta a mudança de tropo baseada na mudança de esquema: “if the ST scheme is judged to be relevant to the translation task, it can be (to some extent) preserved (e.g. ST alliteration ⇒ TT alliteration): in fact, no change.” (100)

Exemplo 34 – 03/07/1949

No exemplo 34 Cassady repete a estrutura da primeira frase parágrafos depois, mantendo “I walked”/”I dashed up”, “got in”/”got in”, “picked up Bill”/”picked up Bill”, “and we were off”/”and we were off”. Na tradução optou-se por repetir os mesmos termos e manter este paralelismo, desta forma manteve-se o estilo do autor, evitando uma mudança de tropo desnecessária, utilizando “Andei”/”Corri”, “entrei”/”entrei”, “apanhei o Bill”/”apanhei o Bill” e “fomos embora”/”fomos embora”.

4.5.3 Nível Semântico

A - Metáfora e Imagem

Neal Cassady não era um poeta, como o próprio diz numa de suas cartas – “(...) you talk of poetry, as usual, a productive pastime I have not formalized for myself yet.” – onde também considera os seus esforços na poesia como um fracasso, “(...)the below is so awfully poor I must try and explain it away by telling you I'm as destitute for things to write to you as you are in things to send me” (17/03/1951). Não obstante, como se tem visto nesta análise, faz amplo uso de diversos recursos estilísticos e a metáfora não é exceção. A metáfora, qualificada como um recurso no âmbito da semântica, amiúde se confunde e interliga com a figura de imagem. Lausberg apresenta a seguinte definição de metáfora:

A metaphora (...) é a substituição (...) de um verbum proprium («guerreiro») por uma palavra, cujo significado entendido proprie, está numa relação de semelhança (...) com o significado proprie da palavra substituída («leão» (...)).

A metáfora, por esse motivo, é definida também como «comparação abreviada», na qual o que é comparado é identificado com a palavra que lhe é

semelhante. À comparação (*similitudo*) «Aquiles lutava como um leão» corresponde a metáfora «Aquiles era um leão na batalha». (163)

Lausberg caracteriza a metáfora como uma comparação sem o termo comparativo, em que se identifica o comparado com o que lhe é semelhante; em vez de se atribuir uma mera comparação, comparado e semelhante são o mesmo.

Texto de partida	Texto de chegada
(...)my love can't flourish in my present position (...)know you must pour out more affection (...)rather than reacting negatively & withering up (...) the germ that may grow to the great heights (...)	(...)o meu amor não consegue florescer na minha presente posição (...) debes regar mais o afeto do que nunca (...) em vez de reagires de forma negativa e murchares (...)o germe que pode crescer às grandes alturas (...)

Exemplo 35 – 14/03/1947

Texto de partida	Texto de chegada
(...) she was a waxed mummy . (...)The thin ivory arms (...)	(...) era uma múmia encerada . (...)Os esguios braços de marfim (...)

Exemplo 36 – 17/12/1950

O exemplo 35 apresenta uma série de metáforas que constroem a imagem do amor de Cassady por Ginsberg como uma planta, que “can’t flourish”, precisa de “pour out more affection”, em vez de “reacting negatively & withering up”, para que “the germ may grow”. Esta é uma imagem forte e que Cassady constrói ao longo de vários parágrafos. Procurou-se na tradução tentar manter esta iconicidade¹⁷ do texto de partida, através da manutenção das

¹⁷ Berman em “La Traduction et la Lettre”, apresenta-nos a noção de empobrecimento quantitativo, onde introduz o termo iconicidade: “Est iconique le terme qui, par rapport à son référent, “fait image”, produit une conscience de ressemblance.” (73). Refere ainda que frequentemente a tradução não reproduz a riqueza sonora nem semântica do texto de partida, e da imagem que cria no imaginário do leitor, perdendo a sua iconicidade: “Et quand cette pratique de remplacement (qui privilégie la désignation aus dépens de l'iconique)

diversas metáforas que compõem esta imagem. Manteve-se o campo semântico da jardinagem, tendo sido necessário no caso de “pour out more affection” perder alguma da ambiguidade que ela oferece no texto de partida; uma vez que “pour out” não se restringe à ideia de regar, mas de verter água ou outros líquidos, não se encontrando uma tradução capaz de a manter, considerou-se mais importante manter a metáfora que ajuda a construir este paralelismo do amor e da planta que tem de ser cuidada. Por isso, traduziu-se como “regar” em vez de algumas outras opções como “deitar” ou “dar”, perdendo-se a ambiguidade, mas introduzindo-se uma compensação que confere maior visibilidade à imagem que Cassady constrói.

No exemplo 36, onde Cassady usa duas metáforas para descrever a palidez e a figura esguia de Joan Anderson, mantiveram-se as mesmas, respeitando o campo semântico de ambas e de certa forma mantendo a sua proximidade, de acordo com a noção de Lausberg (163), uma vez que causam um estranhamento semelhante no leitor do texto de partida e do texto de chegada. Novamente, foi mantido o tropo original, num esforço de manter no texto de chegada o estilo do texto de partida.

s'applique au tout d'une oeuvre, à la totalité de ses sources d'iconicité, elle détruit du coup une bonne partie de sa signifiante, et de sa parlance" (74).

CONCLUSÃO

O presente trabalho propunha-se a fazer a tradução de uma seleção de cartas de Neal Cassady, um dos pioneiros e principais influências da Beat Generation, e analisar a mesma. Ao longo do desenvolver deste projeto, muito foi aprendido, primeiramente relativamente ao contexto histórico e cultural em que Cassady se inseria e posteriormente quantos aos desafios que traduzir uma obra epistolar com este nível de improvisação e irreverência apresenta.

As cartas selecionadas para este projeto são de uma riqueza extrema, tanto a nível de estilo como de contextualização de toda uma geração, da qual temos diversos registos escritos, mas poucos tão pessoais e sinceros como estas cartas. Temos através delas um olhar sobre as relações de diversos autores que formaram este movimento inconformismo e liberdade criativa, as suas vidas, dúvidas e desafios pessoais e literários.

No que toca ao aspeto literário, é importante referir novamente que, apesar do carácter epistolar privado das mesmas, elas sempre foram escritas tendo em conta valores literários, que Cassady sempre procurou melhorar e sobre os quais chega a debater nas mesmas. Elas foram escritas, na sua maioria, com uma noção clara da possibilidade de virem a ser publicadas ou lidas com um olhar literário crítico. Isto é claro, tanto pela publicação de uma, ainda durante a vida de Cassady, como pela discussão da publicação da *Joan Anderson Letter*, por parte de vários autores seus amigos, e o leilão que ocorreu recentemente da única versão completa que se conhece desta carta. Cassady, apesar de pouco ter escrito além da correspondência e de uma autobiografia parcial, publicada postumamente, demonstra, sobretudo na sua produção epistolar, uma originalidade, criatividade e capacidade de expressão com o potencial de mover uma geração literária.

A tradução destas cartas revelou alguns desafios muito próprios, começando pela seleção das mesmas, que obrigou a um equilíbrio entre cartas de carácter mais íntimo e outras

com características literárias mais evidentes, de modo a não transmitir uma imagem incoerente com a realidade da produção epistolar de Cassady, quer no tocante ao seu valor literário, quer relativamente à vida pessoal.

Ultrapassado esse primeiro obstáculo, surgiu o desafio de não ceder às tendências deformantes da tradução, sobretudo no que concerne à normalização. Num texto cheio de pequenas incoerências e erros ortográficos e gramaticais, característicos da oralidade na língua de partida, surgiu a difícil questão sobre o que manter e o que corrigir. Na tensão constante entre aceitabilidade e adequação, procurou-se alguma flexibilidade. Como defende Toury: “[a]ctual Translation decisions (the results of which the researcher would confront) will necessarily involve some ad hoc combination of, or compromise between the two extremes implied by the initial norm” (57).

Este trabalho foi desenvolvido com base na tradução de uma seleção de cartas e posterior análise dessa tradução, tendo em conta um enquadramento histórico e social do autor e do texto de partida, e o apoio teórico de vários autores na área da Tradução e Teoria da Tradução, relativamente a diversos desafios e às escolhas feitas para os enfrentar na tradução.

Creio que o projeto conseguiu alcançar os principais objetivos a que se propôs: por um lado apresentar uma primeira tradução das cartas de Neal Cassady, o seu principal legado e fonte de inspiração para uma geração, em Português Europeu, permitindo assim ao público do texto de chegada conhecer mais a fundo as raízes e origens do estilo de escrita da Beat Generation; e, por outro, abordar os desafios apresentados pela tradução de textos epistolares e com fortes características da oralidade.

BIBLIOGRAFIA

1. PRIMÁRIA

Cassady, Neal. *The First Third & Other Writings*. Editado por Lawrence Ferlinghetti e Nancy J. Peters. City Light Books, 1981

Cassady, Neal. *Neal Cassady: Collected Letters, 1944-1967*. Editado por Dave Moore. Penguin Books, 2004

Charters, Ann, ed. *The Portable Beat Reader*. Penguin Books, 1992

2. SECUNDÁRIA

Bassnett, Susan. *Translation Studies*. Revised edition, Routledge, 1991

Berman, Antoine. "La Traduction et la Lettre". *Les Tours de Babel: essais sur la traduction*. Trans-Europ-Repress, 1985

Bergs, Alexander T.. "Letters: A new approach to text typology". *Letter Writing*. Editado por Terttu Nevalainen e Sanna-Kaisa Tanskanen. John Benjamins Publishing Company, 2007

Bloom, Harold, ed. *Jack Kerouac's On The Road*. Chelsea House Publishers, 2004

Boase-Beyer, Jean. *Stylistic approaches to translation*. Routledge, 2010

Camiciotti, Gabriella Del Lungo. "Letters and Letter Writing in Early Modern Culture: An Introduction". *Journal of Early Modern Studies*. - n. 3, 2014. Firenze University Press, 2014

Charters, Ann e Samuel Charters. *Brother-souls: John Clellon Holmes, Jack Kerouac, and the Beat generation*. University Press of Mississippi, 2010

Chesterman, Andrew. *Memes of translation: the spread of ideas in translation theory*. John Benjamins Publishing Company, 1997

Cunha, Celso e Lindley Cintra. *Breve Gramática do Português Contemporâneo*. Edições João Sá da Costa, Lda, 2006

Duarte, Inês. *Língua Portuguesa. Instrumentos de Análise*. Universidade Aberta, 2000

Giamo, Benedict. *Kerouac, the word and the way : prose artist as spiritual quester*. Southern Illinois University Press, 2000

Ginsberg, Allen. *The Fall of America, Poems of these States 1965-1971*. City Light Books, 1973. *Collected Poems 1947-1980*. HarperCollins, 1988

---. *Howl and Other Poems*. 1956. City Light Books, 1986

Hayes, Kevin J. editor. *Conversations with Jack Kerouac*. University Press of Mississippi, 2005

Hemmer, Kurt, editor. *Encyclopedia of beat literature*. Facts On File, Inc., 2007

Holladay, Hilary e Robert Holton ed.. *What's your road, man? : critical essays on Jack Kerouac's On the Road*. Southern Illinois University Press, 2009

Holmes, John Clellon. *Go*. Charles Scribner's Sons, 1952

Hrebeniak, Michael. *Action writing: Jack Kerouac's wild form*. Southern Illinois University Press, 2006

Johnson, Joyce. *The Voice is All: The Lonely Victory of Jack Kerouac*. Penguin Books, 2012

Kerouac, Jack. *Big Sur*. Farrar, Straus and Cudahy, 1962

---. *Book of Dreams*. City Lights Books, 1960

---. *The Dharma Bums*. 1958. Penguin Books, 1976

---. *Desolation Angels*. G. P. Putnam's Sons, 1965

---. "Essentials of Spontaneous Prose". *Charters*, pp. 57-58

---. *On The Road: The Original Scroll*. Editado por Howard Cunnell, Penguin Books, 2007

---. *Visions of Cody*. McGraw-Hill Education, 1972.

Kesey, Ken. "The Day After Superman Died". *Demon Box*. Penguin Books, 1987

Landers, Clifford E.. *Literary Translation: A Practical Guide*. Multilingual Matters Ltd, 2001

Lausberg, Heinrich. *Elementos de Retórica Literária*. Fundação Calouste Gulbenkian, 2004

Lawlor, William T. editor. *Beat Culture: Icons, Lifestyles, and Impact*. ABC-CLIO, 2005

Levy, Jirví. "Translation as a Decision Process", in *The Translation Studies Reader*. Editado por Lawrence Venuti. Routledge, 2000.

Mailer, Norman. "The White Negro". In *Charters*, pp. 582-605

Matos, Gabriela. "Construções elípticas". In Mateus, Maria Helena Mira, Brito, Ana Maria, Duarte, Inês, Faria, Isabel Hub et al. *Gramática da Língua Portuguesa (7ªedi)*. Editorial Caminho, 2003

Morgan, Bill. *The Typewriter Is Holy: The Complete, Uncensored History of the Beat Generation*. Free Press, 2010

- Nevalainen, Terttu. "Introduction". *Letter Writing*. Editado por Terttu Nevalainen e Sanna-Kaisa Tanskanen. John Benjamins Publishing Company, 2007
- Olson, Charles. "Projective Verse". *Collected Prose*. Editado por Allen, Donald e Benjamin Friedlander. University of California Press, 1997, pp. 239-49
- Parks, Gerald. "Translating personal letters: Theory and Practice". *Miscellanea della Scuola Superiore di Lingue Moderne per interpreti e traduttori*, no. 5, 2000, pp.203-15
- Petrucchi, Armando. *Scrivere lettere. Una storia plurimillenaria*. Laterza, 2008
- Picone, Michael D.. *Anglicisms, Neologisms and Dynamic French*. John Benjamins Publishing Company, 1996
- Pinto, José M. de Castro, et al. *Gramática do Português Moderno 3ªed*. Plátano Editora, 1998
- Quirk, Randolph, et al. *A Comprehensive Grammar of the English Language*. Longman Group Limited, 1985
- Sandison, David e Graham Vickers. *Neal Cassady : the fast life of a beat hero*. Chicago Review Press, Incorporated, 2006
- Stanley, Liz. "The Epistolarium: On Theorizing Letters and Correspondences". *Auto/Biography* 2004; 12. University of Newcastle, 2004, pp. 201-35
- Stephenson, Gregory. "Friendly and Flowing Savage: The Literary Legend of Neal Cassady". *The Daybreak Boys: essays on the Literature of the beat generation*. Southern Illinois University Press, 2009, pp. 154-71
- Stone, Robert. "Porque no tiene, porque le falta". *Bear and His Daughter: Stories*. Houghton Mifflin Company, 1998

---. *Dog Soldiers*. Houghton Mifflin, 1974

The Paris Review. "Jack Kerouac (1968)". *The Paris Review Interviews, IV*. Picador, 2009

Toury, Gideon. *Descriptive Translations Studies and Beyond*. John Benjamins Publishing Company, 1995

Vale de Gato, Margarida. "A frase em movimento Jack Kerouac", *Os Vagabundos do Dharma*.

Jack Kerouac, Relógio D'Água Editores, 2000, pp.7-19

Wolfe, Tom. *The Electric Kool-Aid Acid Test*. 1968. Bantam Books, 1999

Webgrafia

"Paris Review" <<https://www.theparisreview.org/interviews/4389/allen-ginsberg-the-art-of-poetry-no-8-allen-ginsberg>> Web. Junho de 2017.

